ಸಮಗ್ರ ವಿನಾಯಕ ವಾಙ್ಮಯ - ೧೦

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು

ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್

P. Geethabali Nayak
B Sc., M.A.

ಸಮಗ್ರ ವಿನಾಯಕ ವಾಙ್ಮಯ-೧೦

ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು

ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್



ಐಬಿಎಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ
ಗಾಂಧಿನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು 560 009

SAHITHYA VIMARSHEYA KELAVU TATHVAGALU—Some Principles of Literary Criticism written by Dr. V. K. Gokak and Published by G. K. Ananthram for IBH Prakashana Gandhinagar, Bangalore 560 009.

Pp. 400 + xvi

ಬೆಲೆ : ಸಾದಾ ಪ್ರತಿ : ರೂ. 65-00
ಕ್ಯಾಲಿಕೋ ಪ್ರತಿ : ರೂ. 100-00

ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ : 1988. ಪ್ರಕಾಶಕರು : ಐಬಿಎಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ ಇವರ ಪರವಾಗಿ ಜಿ. ಕೆ. ಅನಂತರಾಮ್ ಐದನೆಯ ಮುಖ್ಯ ರಸ್ತೆ, ಗಾಂಧಿನಗರ ಬೆಂಗಳೂರು 560 009. ಮುದ್ರಕರು : ಎಚ್. ಎಸ್. ಎನ್. ರಾವ್ ಐಬಿಎಚ್ ಪಕಾಶನ ಪ್ರಿಂಟರಿ ರಾಮಯ್ಯ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿಯಲ್ ಎಸ್ಟೇಟ್ ಬೆಂಗಳೂರು 560 054.

ಸಂಪುಟದ ಮುನ್ನುಡಿ

'ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು' ಎಂಬ ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ 'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳು', 'ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ' ಮೊದಲಾದ ಸಂಕಲನಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಮುನ್ನುಡಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ : ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ವಿವೇಚನೆ ಮೊದಲು ನಡೆಯಿತೋ ಅದನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂದು ಸಂದರ್ಭವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾರದೆಂದು ಅದರ ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಅದು ಉಚಿತವೋ ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ತತ್ವಗಳು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ.

'ತತ್ವ' ಗಳೆಂದರಾದರೂ ಏನು ? ಇವು ನಿಸರ್ಗನಿಯಮಗಳೇ ? ಅವು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಹೇಗೆ ? ಅವುಗಳ ಸ್ಥಾಪಕರಾರು ?

ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 1931–34 ರಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಒಮ್ಮೆ ಗುರುತ್ವಾಕರ್ಷಣದಂತೆ Laws ಇಲ್ಲವೆ ನಿಯಮಗಳು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿರುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರೆಂದರು. ಆಗ ನಾನು ಹೇಳಿದೆ : "ಅಂತಹ ನಿಸರ್ಗನಿಯಮ ಒಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡಲೆ ? ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದರಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದುದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಯ್ಕೆಯಾದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೇ ವಿವರಗಳು ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ ಉಳಿದವು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗನಿಯಮವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳೇ ಇರುವದಿಲ್ಲ ?"

ಬೇಂದ್ರೆಯವರೆಂದರು : "ಇದು ನಿಯಮವಲ್ಲ ; ಪರಿಸ್ಥಿತಿ. ಆಯ್ಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ಕೆಲಸ ಮುಂದುವರಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಅಂತೇ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಎಂದರೆ ನಿಯಮವಲ್ಲ."

ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಲಿ, ನಿಯಮವೇ ಆಗಲಿ, ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ದುರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ನಡೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಅಂಶವೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವದು

ಸಾಧ್ಯ, ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ. ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತರೊಂಬತ್ತು ಪಾಲು ಈ ತತ್ವಗಳು ರೂಢಿಗಳಾಗಿವೆ. ಅವು ಹೇಗೆ ರೂಢ ವಾದವೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ನೋಡೋಣ.

ಅಲ್ಲದೆ ಈ 'ತತ್ವ'ಗಳು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಯುಗದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಯಾಗಬಹುದು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಕಾಲೈಕ್ಯವೆಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು ಒಂದೇ ದಿನದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಬೇಕು. 'ಸ್ಥಲೈಕ್ಯ' ಎಂದರೆ, ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಒಂದೇ ಒಂದು ಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿರಬೇಕೆ ಹೊರತು ವಿವಿಧ ಸ್ಥಲಾಂತರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಆಗಬಾರದು. ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯದ ಅರ್ಥವೆಂದರೆ ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸಂವಿಧಾನ (Plot) ಇಲ್ಲವೆ ಕಥೆ ಇರಬೇಕು, ಎರಡಿರಬಾರದು.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಬಂದ ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಶಾಶ್ವತವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ನಿಯಮಗಳು ಬುಡಮೇಲಾದವು.

ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾವ್ಯಾಪಾರವು ಬರ ಲಿರುವ ಕಲೋಪಾಸಕರಿಗೆ ಅನುಸರಣೀಯ ಮಾದರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವ ಗಳೊಡನೆ ಅವನ ಅಂತಃಸ್ಫುರಣ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಅದರ ಅನುಕೃತಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಯುಗಗಳ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಎಂದರೇನೆಂಬುದರ ಒಂದು ರಸಿಕಜನಗ್ರಾಹ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪಿಂಡವೆಂದರೇನೆ ವಿಮರ್ಶಾತತ್ವಗಳ ಮಾಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾಲೆಯ ಮಾಲಾಕಾರ ಯಾವಾಗಲೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಹೂ ಬಾಡಿದಾಗ ಅದರ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹೂ ಬಂದು ಕೂತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಇಂಡಕ್ಟಿವ್, ಡಿಡಕ್ಟಿವ್, ಆ್ಯನಾಲಿಟಿಕಲ್, ಕಂಪ್ಯಾರಟಿವ್, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಅಂತಃಸ್ಫುರಣಾತ್ಮಕ (Impressionistic ಅಂದರೆ ಬರಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತಲ್ಲ, ಅಂತಃಸ್ಫುರಣದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದುದು : Intuitive) ಮೊದಲಾದ ವಿಮರ್ಶಾವಿಧಾನಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶಾ ತತ್ವಭಾಂಡಾರವು ಯಾವಾಗಲೂ ಸಂಪತ್‌ಭರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಉಗಮಿ ಸಿದ್ದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಲಾರೆವು. ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಕರ್ತೃವೇ ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅವ್ಯಾಹತ ವಾಗಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ'ಯ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿರುವ ಉಪನ್ಯಾಸಕರ ಅವಗಾಹನೆಗೆ ತಯಾರಿಸಿದ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ವಿಮರ್ಶಾಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವಿಧ ವಿಭಾಗಗಳಿಂದ (Aesthetics, Literary criticism, ಮು.) ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಿಷಯಂಗಳ ಅಲ್ಲಿಯ ಪಟ್ಟಿಯು ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳಿಗೆ ಸಹಾಯಕರ ವಾಗಬಹುದು.

ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಲವಾರು ತತ್ತ್ವವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು 'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳು' (1946) ಎಂಬ ನನ್ನ ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥ ದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಂತೇ ಆ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ದಿವಂಗತ ಕೆ. ಎನ್. ಆಚಾರ್ಯರು ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಹಾಗು 'ಲೇಖಕನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಗಳ'ನ್ನು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲಿದ್ದ ಲೇಖಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಗ್ರಂಥಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಲೇಖನಗಳೆಂದರೆ ಇವು — (1) ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒರೆಗಲ್ಲು, (2) ಸಾಹಿತ್ಯ—ಕಾವ್ಯ, (3) ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ–ವಿಡಂಬನೆ, (4) ಗದ್ಯ—ಪದ್ಯ, (5) ಸರಳ ರಗಳೆ, (6) ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ.

ಬೆಂಗಳೂರು
12–4–1988

ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್

'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳು' ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿ ಹಾಗು ಲೇಖಕನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳು

ಮುನ್ನುಡಿ

ಶ್ರೀಯುತ ವಿನಾಯಕ ಕೃಷ್ಣ ಗೋಕಾಕರು ನನ್ನ ಪರಮ ಮಿತ್ರರು. ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಹೃದಯಾಂತರಾಳದ ಸ್ನೇಹ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನಿತರ ಬಂಧನಗಳಿಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅವರ ಮಹೋನ್ನತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನನ್ನಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವಿಗೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಗೌರವಿಸಿದುದು ಅವರ ಸೌಜನ್ಯದ ಗುರುತೇ ವಿನಾ ನನ್ನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಚಿಹ್ನೆಯಲ್ಲ. ಅವರ ಸಾಮೀಪ್ಯದ ಸಿರಿಯು ನನಗೆ ಈಚೆಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದರೂ, ಅದು ಸಾಯುಜ್ಯದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಮೊದಲೇ ನನ್ನಿಂದ ದೂರವಾದುದು ನನ್ನ ದುರದೃಷ್ಟ. ಆದರೂ ಸ್ನೇಹ ಜೀವಿಯು ನಾನಿದ್ದು, ದೇಹಗಳಗಲಿದರೂ ನೇಹವಿರುವಲ್ಲಿಯುವರೆಗೆ ವಿಹ್ವಲನಾಗಲಾರೆನು.

ನನ್ನ ಮಿತ್ರವರ್ಯರು, ಅವರ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ನಾನು ಒಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಗಲಿ ನೆಚ್ಚಿಕೆಯಾಗಲಿ ನನಗೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. 'ಮುನ್ನುಡಿಯೋ,' 'ಹಿನ್ನುಡಿಯೋ' ಅವರು ವಿನೋದಕ್ಕಾಗಿ ಆಡುವರೆಂದಿದ್ದೆನು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವರು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದಾಗ, ಅವರ ವಿಶ್ವಾಸಪೂರಿತ, ಹಾಗೂ ಆಗ್ರಹದ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಮೀರಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನನ್ನ-ಅವರ ಮಮತೆಯ ಮುಡಿಪಾಗಿ, ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಶ್ರೀಯುತರು ಒಂದು 'ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ'ವಾದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂದು ತಿಳಿಸಿರುವರು. ಅಂತಹ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣರಾದವರನ್ನೇ ಅವರು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಿತ್ತು - ನನ್ನನ್ನಲ್ಲ. ಪ್ರತಿ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಹೊರಸೂಸುವ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ವಿಚಾರಗಂಭೀರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ದಿವಾಕರ ದೀಧಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಣ್ಣಿನ ಹಣತಿಯು ಯಾವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಬೀರಬಲ್ಲುದು ?

ಶ್ರೀಯುತ ಗೋಕಾಕರು ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಾರದರು; ತಾವೇ ಕವಿಗಳು, ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ; ಸೃಷ್ಟಿಸ್ಥಿತಿಲಯುಗಳ ಕಾಲಚಕ್ರವನ್ನು

ಧರಿಸಿದವರು. ಅಂತಹವರ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೈ ಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀಯುತರದು ಒಂದು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ವರ್ಚಸ್ಸು. ಅವರ ಅಸಾಧಾರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ನಿಸರ್ಗಜೀವನ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕಾಂತಿ, ಕೆಚ್ಚೆದೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ, ಸತ್ಯವಾದಿಯ ಕಟುವಾಕ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸೇರಿರುವ ಮಾನವತೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಪ್ರಬಂಧಗುಚ್ಛದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಒಂಬತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಒಂದು ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುವು. ಇವು ಸರ್ವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದ, ಒಂದು ಐಕ್ಯತೆಯಿಂದ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುವು.* ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಇವುಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ವೈವಿಧ್ಯ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯು, ಶ್ರೀಯುತರು ನಮಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಈ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕವಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಸಾಹಿತಿಯೇ ಆಗಲಿ, ತನ್ನ ಕಲೋಪಾಸನೆಯ ನೈಜತೆಯನ್ನು, ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ಶ್ರೀಯುತ ಗೋಕಾಕರು ನಿಜವಾಗಿಯೂ "ಕರ್ನಾಟಕವಾಙ್ಮಯದ ದಶದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನೂ, ಅಷ್ಟದಿಕ್ಪಾಲಕರನ್ನೂ" ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂದು ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸದಿರಲಾರದು.

ಹೈದರಾಬಾದ್ **ಕೆ. ಎನ್. ಆಚಾರ್ಯ**

ಲೇಖಕನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳು

ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳ ನಿರೂಪಣೆ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಓದುಗರಿಗೆ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪರಿಚಯವೂ ಆಗಬಹುದು.

ನಾನು ಸುಮಾರು ಹದಿನೇಳು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಗ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಭಾಷೆಯು ಕಟುವಾಗಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಿದ್ದೇನೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

* ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಸಂಪುಟದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಕ್ರಮವಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯು ವಿಚಾರಮಥನಕ್ಕಾಗಿ, ಸತ್ಯಶೋಧನಕ್ಕಾಗಿ, ಸೌಂದರ್ಯಬೋಧನೆಗಾಗಿ, ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿರಸಕ್ಕೂ ವೈಮನಸ್ಸಕ್ಕೂ ಕಾರಣ ವಾಗಿರಬಾರದು.

ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಒಂದನೆಯ ಲೇಖವು ಅಥಣಿಯಲ್ಲಿ 1932 ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದ ಸಾರವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಹಾಗು ಆರನೆಯ ಲೇಖಗಳನ್ನು ನನ್ನ ರಾಯಚೂರು — ಕವಿಸಮ್ಮೇಳನದ ಭಾಷಣದಿಂದ (1934) ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಮೂರನೆಯ, ನಾಲ್ಕನೆಯ, ಏಳನೆಯ, ಒಂಬತ್ತನೆಯ, ಹನ್ನೆರಡನೆಯ, ಹಾಗು ಹದಿಮೂರನೆಯ ಲೇಖಗಳು **ಜಯಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು** 'ಗುಂಪಿ'ನವರು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕಾಲಾನುಸಾರ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೆಂದು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಉಳಿದವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.*

'ಜಯಕರ್ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಬಂದಾಗ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆಯು ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಬೇಗನೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಲಾಗುವದು.

ವಿಮರ್ಶೆಯು ಶಾಸ್ತ್ರವಿದ್ದಂತೆ ಕಲೆಯೂ ಅಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಬೇಕಾಗುವ ನ್ಯಾಯಬುದ್ಧಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯೂ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರದಿದ್ದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಸಂತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪಕತೆಗೆ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ತಾಳಮೇಳವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅರ್ಧಾಂಗ ವಾಯು ಹಿಡಿದ ದೇಹದಂತೆ ಅಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕವಿಗಳಾಗಬಲ್ಲರು ; ಕವಿಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಬಲ್ಲರು. ಇಂದಿನ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಈ ಕವಿ–ವಿಮರ್ಶಕ ಸಿದ್ಧಿಯ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡ ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಅಣಿಗೊಂಡ ಹೈದ್ರಾಬಾದಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಸಂಘದ ತರುಣ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಹೈದ್ರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಳೆದ ಒಂದು ವರ್ಷವನ್ನು ರಸಮಯವಾಗಿಸಲು ಅವರ ಸ್ನೇಹವು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅವರ ಕಾರ್ಯೋನ್ಮುಖತೆ ಇನ್ನೂ ಫಲಪ್ರದವಾಗಲಿ.

ಈ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಗೆಳೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ಕೆ. ಎನ್. ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಶ್ರೀ ಆಚಾರ್ಯರು ಉಸ್ಮಾನಿಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲೆಕ್ಚರರು ;

* ಇಲ್ಲಿಯ ಅಂಕಿಗಳೆಲ್ಲ 'ಗೊತ್ತುಗುರಿ' ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಪುಟಕ್ಕಲ್ಲ.

ಬಿ. ಎಮ್. ಶ್ರೀ. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರು ; 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್'ದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದವರು. ಇವರ ಜೊತೆಗೆ ನಾನು ಕಳೆದ ಒಂದು ವರ್ಷ ಸ್ನೇಹಮಯವಾದುದು. ಅವರ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ ; ಅವರ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಓದಬೇಕೆಂಬ ಹವ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇದು ಒಂದಿಷ್ಟಾದರೂ ಸಾಧಿಸಲೆಂದೇ ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಅಲಂಕಾರವನ್ನು ಅವರಿಂದ ಬೇಡಿದ್ದೇನೆ.

ವೀಸ ನಗರ
ಉತ್ತರ ಗುಜರಾಥ
1–10–1946

ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್

'ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ'ಯ ಮೊದಲನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಗೆ ಮುನ್ನುಡಿ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು ಡಾ. ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್ ಅವರದು. ಅವರು ಆಂಗ್ಲ, ಕನ್ನಡ ಉಭಯ ಭಾಷಾವಿಶಾರದರು, ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃಷಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಉತ್ತು ಹದಮಾಡಿ ಹಸನುಗೊಳಿಸಿ ಬಿತ್ತಿ ಹರವಾದ ಬೆಳೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಲ್ಲಿ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧ, ಕವಿತೆ, ಪ್ರವಾಸಕಥೆ, ವಿಮರ್ಶೆ ಹೀಗೆ ನಾನಾ ಮುಖವಾಗಿ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಹರಿದಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಏಳೆಂಟು ವರ್ಷಗಳ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲವಾಗಿ 'ಭಾರತ ಸಿಂಧು ರಶ್ಮಿ' ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿದೆ. ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮೂಡಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ಪುಣ್ಯವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಗೋಕಾಕರವರ ಪ್ರತಿಭೆಯಷ್ಟೇ ಅವರ ಲೋಕಾನುಭವವೂ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಸಲೀಸಾಗಿ ಈಸಾಡಿರುವಂತೆಯೇ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ಬಾರಿ ಪ್ರವಾಸಮಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಗ್ಲ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ, ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರಾಗಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷಾ ಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ಕುಲಪತಿಯಾಗಿ, ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ, ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಸಮಿತಿಗಳ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಪೂರ್ವ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಹಿಂದೂ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗೆದ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಆಲೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮತೋಲನವನ್ನೂ, ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ದಾರ್ಶನಿಕ ಪ್ರಭೆಯನ್ನೂ, ಅವರ ನಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಿಕಾರವಾದ ಸಮದರ್ಶಿತ್ವವನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವರಂಥ ಹಿರಿಯರು ಟ್ರಸ್ಟಿನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶ್ರೀ ಶಂಕರಗೌಡ ದತ್ತಿ ಉಪನ್ಯಾಸಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ನೀಡಲೊಪ್ಪಿದ್ದು, ಶಂಕರಗೌಡರ ಮೇಲಣ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೂ, ಟ್ರಸ್ಟಿನ ಮೇಲಣ ವಿಶ್ವಾಸಕ್ಕೂ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಅವರ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಶಿರೋನಾಮೆ 'ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ'. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಓ ಹಾಡೆ', ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಅಧಿದೇವತಾ ಆವಿರ್ಭೂತಿ' ಮತ್ತು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ 'ಭೂತ' ಎಂಬ ಈ ಮೂರು ಕವನಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು,

ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಾದ ಭಾಷೆ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅರ್ಥ, ಅಲಂಕಾರ, ಶಿಲ್ಪ, ಭಾವ, ಜೀವನದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂದೂ, ಅದು ಯಾವೊಂದು ಮಾರ್ಗದ ಸ್ವತ್ತಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಸಂದೇಹದೂರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬೇಕೆನ್ನುವವರಿಗೆ ಈ ಕಿರು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

21-9-1977 ದೇಜಗೌ
ಕಲಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕ

ಪರಿವಿಡಿ

ಮುನ್ನುಡಿ iii

ಕೆಲವು ಕಲಾತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ 3
ಕಲೆ ಹಾಗು ನೀತಿ 9
ಕಲಾವಾಹಕದ ಅನನ್ಯತೆ 22
ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಜನಾಂಗದ ಆವರಣ ಹಾಗು ಯುಗದ ಪ್ರಭಾವ 33
ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಥಾನ-ಪಾತ್ರಗಳು 37

ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಹಾಗು ವರ್ಗೀಕರಣ 49
ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪಡಂಗಗಳು 51
ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ವಿಕಾಸದ ಮೂರು ಹಂತಗಳು 54
ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒರೆಗಲ್ಲು 57
ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯ 68

ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತತೆ 75
ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳು 78
ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗು ವಿಡಂಬನೆ 94
ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯ 104
ಸರಳ ರಗಳೆ 132
ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ 144
ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ 154
ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಪ್ರತೀಕಗಳು 195
ಸಂಕಲನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಮೌಲ್ಯೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವೇಕದ ರೀತಿ 205

ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು

ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗು ಮಹಾಕಾವ್ಯ 215
ಕಾದಂಬರಿಯ ಎರಡು ಮೂಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು :
ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಥೆ ಹಾಗು ಕಾದಂಬರಿ 217
ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು 226
ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು 229
ಲಘುಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ 236
ಏಕಾಂಕನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ 248
ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ 260

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ

ಮುನ್ನುಡಿ 265
ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳು 269
ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಾದಶ ಸೂತ್ರಗಳು 282
ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ 285
ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ರೂಪರೇಷೆ 295
ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ 301
ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು 329
ಪ್ರಗತಿಪರ ಕವಿ ಶೆಲ್ಲಿ 334

ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳು

ಹಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿ 347
ಬೇಟೆ 352
ಹೊನಗ್ಯಾ 368
ಅಕ್ಕ 373
ತಾಯಿ 387
ಮನುವಿನ ಮಕ್ಕಳು 396

ಕೆಲವು ಕಲಾತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ

ಕಲೆ ಹಾಗು ನೀತಿ

ಕಲಾವಾಹಕದ ಅನನ್ಯತೆ

ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಯುಗ, ಆವರಣ ಹಾಗು ಜನಾಂಗದ ಪ್ರಭಾವ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಥಾನ — ಪಾತ್ರಗಳು

1988

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ

ಕಲೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಆರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಕರುಣೆಯಿಂದ ರೂಪ ಗೊಂಡು, ಕಲಾಪುರುಷನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗೊಂಡು, ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ತಳೆದು ಕಲೆಯು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಕಾರ್ಯ ವಾದರೂ ಏನು ?

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅನೇಕ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಒಂದು ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದೇ ಈ ವಿಭಾಗದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ, ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ, ಸ್ವಾರ್ಥವಿಲ್ಲ, ಬರಿಯ ಭಾವಗೀತ ಎಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಪೇಟರ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಉತ್ಪಾದಕನೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಪೇಟರನೇ ಹೇಳಿದ "ಮಹೋ ನ್ನತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಕುಲದ ಆತ್ಮದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ." ಆದರೆ ಶೈಲಿಯೇ ಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವೆಂದು, ದೋಷರಹಿತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಕಲೆಯ ಯಶಸ್ಸೆಂದು, ಔಚಿತ್ಯವೇ ಉತ್ತಮವೆಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಪೇಟರ್ ಹೇಳಿದ್ದರಿಂದ ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದವರು ಆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಉಜ್ಜುತ್ತ ಕೂಡುವದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದರು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಮೊದಲು ಫ್ರಾನ್ಸದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ವಿಸ್ಲರ್ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯು ಇಂಗ್ಲಂಡದಲ್ಲಿ ಆದನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದ. ಆಃಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದರು. ಇವರ ದೋಷವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಹೋಗಿ ರಸ್ಕಿನ್ ಇನ್ನೊಂದು ತಪ್ಪು ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ. ಕಲೆಯು ಜನತೆಗೆ ನೀತಿಪರವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದು ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳಿದಾಗ ಕಲೆಗೂ ನೀತಿಗೂ ಸಂಬಂಧವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ವಿಸ್ಲರ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜೀವನಪ್ರಜ್ಞೆಯು (Sence of fact) ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಂತೋಷದಾಯಕವಾದುದು. ಕಲಾಮಯ ಮನೋ ವೃತ್ತಿಯಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಮಾತ್ರ ಈ ಜೀವನಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸ ಬಲ್ಲ. ಅಸಂಸ್ಕೃತನು ಈ ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಆದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹವಣಿಸಿ ಕಲಾಪುರುಷನು ಕಲೆಯ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ನಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಮಾಡಿದ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲದಿಂದ ತನ್ನ ದರ್ಶನದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಪಡೆದ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಂದ ಅನೇಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ

ಅನುಭವಗಳು ಕಲಾಪುರುಷನಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಅನುಭವಗಳು ಸತ್ಯವೇ ಸರಿ. ತನ್ನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ವಿಧೇಯನಾಗಿ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಕಲಾಪುರುಷನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ತುಳಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ತುಳಿಯಬೇಕೆಂದವರು ಅವನು ಕಂಡ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅವನು ಪಡೆದ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಕಲಾಜನ್ಯವಾದ ಆನಂದವು ಸಾಧ್ಯವೂ ಸಾಧನವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಕಲಾಪುರುಷನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಿಷಯವು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಅವನು ನೋಡಿದುದನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತನ ದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕು. ತನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಆಳವಾದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆಯ ಬೇಕು. ಈ ಮಾತನ್ನು ರಸ್ಕಿನ್ ಸಹ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ.

ಕಲೆಯ ಅನನ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ನಿರುದ್ದೇಶತೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ವಿಸ್ಲರ್, ಆಃಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ ಮೊದಲಾದವರು ಮರೆತರು. ಯಾವ ಪಾಕವ ಇಲ್ಲವೆ ಶೈಯ್ಯಿಯ ಪದ್ಧತಿಯದೇ ಆಗಿರಲಿ ಕಲೆಯ ಬೇರು ಕೊನೆಗೆ Reality ಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಲೆಯು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಿರೂ ಪಣೆಯು ಕಲಾಪುರುಷನ ಗುರಿಯಾಗುವದು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಜನ ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ತಪ್ಪು. ಕಲಾಪುರುಷನು ಆತ್ಮ ಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆಯುವದು ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಆನಂದ ವನ್ನು ಉಳಿದವರಿಗೂ ಕೊಡಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯು ಅಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಯುಗಗಳ ಕವಿ–ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ.

ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆಯುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಪೇಟರ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಬರಿ ಶೈಲಿಯೇ ಕಲೆ ಆಗ ಲಾರದು. ಕಲಾಪುರುಷನಿಗೆ ಹೇಳಲಿರುವುದು ಹೇಳತಕ್ಕುದಾಗಿರಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ತಿರುಳಿರಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಯವನ್ನೂ, ಚೆಲುವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವುದು ಯೋಗ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಿರೂಪಿತವಾದುದು ಬರಿ ಗಜರಗಳೆ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಬರಿ ಶೈಲಿಯ ನಯವು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಬಹುದೇ ? ರೂಪ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ತಿರುಳಾದ ಸತ್ಯ ದೇಹ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಪೇಟರ್ ಆತ್ಮವನ್ನು ದೇಹದೊಳ ಗಣ ದೈವತವೆಂದು ನೋಡುವದಿಲ್ಲ. ದೇಹವನ್ನು ಆತ್ಮನನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ದೇವಾ ಲಯ ಎಂದು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಬರಿ ಶೈಲಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ರೂಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಕಲೆಯು ಬರಿ ಪಂಡಿತಪ್ರಚುರವಾದುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಶೈಲಿಯು ದೋಷಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ವಸ್ತುವಿನ ಘನತೆ ಯಿಂದ ಮಹೋನ್ನತವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ತಾನು ಕಂಡಂತೆ ಮಾತ್ರ ಕಲಾಪುರುಷನು ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದು. ತನ್ನ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಲೀನವಾಗಿರಬೇಕು. ತನ್ನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ತನ್ನ ರೀತಿ

ಯಲ್ಲಿಯೇ ತಾನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಾಧಾನವಾಗುವಂತೆ, ಬೇರೆ ಯಾವ ಗುರಿಯೂ ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿಸದಂತೆ ಅವನು ರಚಿಸಬೇಕು. ಕಲಾಪುರುಷನು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕೊಡಲಿರುವ ಕಾಣಿಕೆ ಇದು,—ತನ್ನತನ,ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ.ಕಲಾಪುರುಷನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತಿಳಿದಾಗ ಅವನರಿವೇ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲಾಪುರುಷನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಾಗ ಕಲೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಯಾವ ರೂಪದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಆನಂದವನ್ನೂ, ಅನುಭವವನ್ನೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದೋ ಆ ರೂಪದ ನಿರ್ಮಾಣವೂ ಕಲೆಯ ಭಾಗ ವಾಗಿದೆ.

ಪೇಟರ್ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮೇರಿಯಸ್ ಎಂಬ ನಾಯಕನು ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಕಲಾಪುರುಷರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರೂಪಕವಿದ್ದಂತೆ ಇದ್ದಾನೆ. ಮೇರಿಯಸ್ ಎಂದರೆ ಕಲಾಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ರೂಪಕ. ಅವನಿಗೆ ಅನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವೂ ಸಾಧನವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಅನುಭವದಿಂದ ಉಂಟಾದ ಜ್ಞಾನಾನಂದ ಗಳೇ ಅದರ ಸಾಫಲ್ಯ. ಬಾಳನ್ನು ಮೇರಿಯಸ್ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತ್ಮದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಗುಣವು ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಿದೆಯೋ ಅದನ್ನು ಅರಸು ತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನಕಲೆಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವನು ಧರ್ಮ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸು ತ್ತಾನೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಅನುಭಾವ, ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ ವಾಙ್ಮಯ, ಪ್ಲೇಟೋ, ಎಪಿ ಕ್ಯೂರಸ್, ಹೆರಾಕ್ಲೀಟಸ್—ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅನುಭವವು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವದೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೇರಿಯಸ್ ಹರಿದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ತದ ಏಕಾಗ್ರತೆಯೇ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಕರ್ತವ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೇವೆಯೆಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರದ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಈಸಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿ ಸುವ ಅಂತಃಕರಣ ಬೇಕು. ನಿಗ್ರಹವುಳ್ಳ ಆದರೆ ವಿಚಾರವಂತ ಹಾಗೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಯಾವ ಯಾವ ಘಟನೆಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸಬಲ್ಲವೋ ಅಷ್ಟು ಅಷ್ಟು ಅವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕು. ಬರಿ ಗತಾನುಗತಿಕತೆಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರ ಬಾರದು. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಾಗಲಿ, ನಂಬಿಕೆಗಳಾಗಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂಬದ್ಧತೆಗೆ ಅಡ್ಡ ಬಂದರೆ ಅವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬೇಕು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಂತರಂಗಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಬೆಳೆಯು ವಂತೆ ಬಾಳನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಈ ಮಾರ್ಗವು ಶೋಧಕನ ಮಾರ್ಗ. ಯಾವ ತಾಣದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಕಂಡ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮಾರ್ಗ. ಆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸುಭಗತೆಯನ್ನೂ, ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮಾರ್ಗ.

ಈ ಕಲಾವೃತ್ತಿಯ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸಂಗೀತದಂಥ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ

ಹೆಚ್ಚು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನೀತಿ ಅನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಷ್ಟೊಂದಾಗಿ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಚ್ಚ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೀತಿಯ ಹೇತುವಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಧಾನತೆಯಿಲ್ಲ. (ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ ಸಹ. ಇಲ್ಲಿ ವಾಹಕದ ಕಠಿಣತೆ ಅಥವಾ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ನೀತಿಪಾಠಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ.) ನೀತಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿರದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಬಹುದೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಕೇಳುವುದು ತಪ್ಪು. ಆದರೆ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಆಂತರಿಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಕಲೆಯು ಕಲೆಗೋಸ್ಕರವಲ್ಲ. ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವದೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ. ಕಲೆಯ ಅರಮನೆಯೆಂಬ ತನ್ನ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಟೆನಿಸನ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಜೀವವು ಒಂದು ದೈವಿಕ ಏಕಾಂತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ "ಜನವಸತಿಯ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕೊಳ್ಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಡಿಸಲೇ ಲೇಸು, ಈ ಅರಮನೆ ಬೇಡ"ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಯೂ, ನೆರೆಹೊರೆಯೂ, ಪ್ರೀತಿಯೂ, ಸ್ನೇಹವೂ, ಆಂತರಿಕ ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವಿಲ್ಲದ ಜೀವನವು ಕಡಲಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಉಪ್ಪು ನೀರಿನ ಹೊಂಡದಂತೆ.

ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ರೂಪವೇ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದೆ ; ವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ವವು ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟುತ್ತೇವೆ.

ಉದ್ದೇಶಮಯತೆಯೂ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯವಾದಾಗ 'ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ' ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ತಾನಾಗಿಯೇ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ. ನೀತಿಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಉದ್ದೇಶರಹಿತ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನೈತಿಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಜೀವನದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಇಂಥ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯು ಬಾಳಲಾರದು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮೀಮಾಂಸಾಶಾಸ್ತ್ರವು ಆ ಕಾಲದ ಮೀಮಾಂಸಕರಿಗೆ ಬರಿ ಒಂದು ಆಟದ ಸಾಧನವಾಯ್ತು. ಮಿಲ್ಲರ್ ಮೊದಲಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಅದನ್ನು ತಂದು ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಯೋಜಿಸಿದರು. ಕಲೆಯ ಆಕರ್ಷಣವೂ ಬರಿ ಕಲಾಭಿಜ್ಞರಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ತಂತ್ರಚತುರರಿಗಲ್ಲ. ಕಲೆಯು ನಿರೂಪಿಸುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಯಾರು ಯಾರು ಅನುಭವಿಸುವರೋ ಅವರಿಗೆಲ್ಲ ಅದರ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಬರಿ ಸಂಗೀತಮಯ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಧ್ವನಿಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಜಲಗಳೆ ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಹ ಅರ್ಥವಿರದಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥದ ಆಭಾಸವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ರಸನಿಮಿಷಮಾಲೆಯಾಗಿರುವುದು ನಿಜ. ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಅನು

ಭವಿಸಿದರೂ ಸಹ ಅದು ಮಾನವನಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ನೋಟವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಘನತೆಯೂ ಜೀವನದ ಹಿರಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೊಣೆಗೆಟ್ಟ ತಾರುಣ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಉದ್ದೇಶಮಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಬಲವಾದಾಗ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡು ತಲೆಯೆತ್ತುವುದೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯು ಮುಗಿಯುತ್ತ ಬಂದು, ಇನ್ನೊಂದು ಯುಗದ ಉದಯವು ಇನ್ನೂ ಆಗದಿರುವಾಗ ಸಹ ಇಂಥ ಬಂಡು ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ. ಈ ಬಂಡುಗಾರರು ಮಾರ್ಗಿಕರಾದಾಗ ಅವರು ಹಿಂದಿನವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ತಿರುಳೊಂದು ಸಾಹಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವನು ಅದಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿವಂತ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲೆಗಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರಸಾತ್ಮಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಮಾತು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಲೆಗೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಬರಿ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಒಂದು ಪ್ರತಿಯಲ್ಲ. ಅದೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವಾಧೀನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಆ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಾವು ಪ್ರವೇಶಿಸ ಬೇಕು. ಅದರ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಧೀನರಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಮತ್ತು ಸತ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ಸಾಂಗತಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಮರೆಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಆಯ್.ಏ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹೇಳುವಂತೆ ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿಯ ಮಾತು ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. Ancient Mariner ದಂಥ ಕಥನ ಕವನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕುಬ್ಲಾಖಾನ್‌ದಂಥ ಭಾವಗೀತದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಸ್ವಯಂ ಸಂಪೂರ್ಣತೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ Crabbe ಕವಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಬರೆದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಗತಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮರೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ಅನುಭವಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಪುರುಷನ ಅನುಭವವು ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಅನುಭವದಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ಅನುಭವಗಳ ಜಾತಿ ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಕಲಾಪುರುಷನು ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಸ್ತಾರ, ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ, ಒಂದು ಚಾರುತರ ನಿಯಂತ್ರಣ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಬಂಧ—ಇವೆಲ್ಲವು ಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ವರ್ತಕನ ತಕ್ಕಡಿಗೂ, ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನ ತಕ್ಕಡಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನಸ್ಸಿಗೂ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ದೂರವಾಗಿಸುವ ಕಾವ್ಯವೇ ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಲಾರೆವು. ಆದರೆ, ರಸಗ್ರಹಣವು ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಭಾವಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮರೆಯದೆ ನಮಗೆ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ.

ಕಲೆಗೆ ಅದರ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಹಾಗೂ ಮೇಲಿನಿಂದ ಇದ್ದ ಜೀವನದ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವೂ ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

ಕಲೆ ಹಾಗು ನೀತಿ

1. ಶುದ್ಧ ಕಲೆ ಸಾಧ್ಯವೆ ?

ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕನಿಗೂ, ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕವಿಗೂ ಅಂತರವಿದೆ. ಆದರೆ ರಸಮಯತೆಯು ಬೋಧಕತೆಯೊಡನೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಅವು ತಮ್ಮ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಲ್ಪಕತೆಯು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯು ಬರಿ ಸಂಗತಿಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲವು ಸಮೀಕ್ಷಣದಿಂದ ಬಂದ ಒಳಹೊಳವಿನಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಗತಿಗಳು ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬಖರುಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಇತಿಹಾಸಕಾರನು ತಾನು ವಿವರಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮದಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೊಡನೆ ಕೆಲವುಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಬರಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೊಡನೆ ಆ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಲೇಖಕನಿಗಿದ್ದ ಕಾಣ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಇತಿಹಾಸಕಾರನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೈನೆಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ತಂದಿಡುವ ಕಲೆ, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಇಡುವ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಮಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಅರಳಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ,—ಇವೆಲ್ಲ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಕಾಣಿಕೆಗಳಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿಯೂ, ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗಿಯೂ ನಾವು ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಕಲೆ ಹಾಕಿದ ಪುರಾವೆಗಳ ತುಲನ, ಅವುಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಧಾನ, ಆ ನಿರ್ಣಯದ ಸತ್ಯತೆ,-- ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾಣುವ ರೀತಿ, ಕಥನದ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯ ಜಾಣ್ಮೆ, ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿ, ಶೈಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ತೂಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುವುದು.

ತತ್ವಜ್ಞಾನಗ್ರಂಥಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಬರಿ ತಾತ್ವಿಕವಾದುದಲ್ಲಿ ಮೀಮಾಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಒಂದು ಒಳಹೊಳಪಿನಿಂದ ನೋಡಿ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳಂತೆ ಕಂಡು ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸಾತ್ಮಕ

ವಾದವನ್ನು ಸಹ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ, ಕಲಾಮಯವಾಗಿ, ಸುಂದರವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋನಂತೆ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಸಾಹಿತಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೌಂಟನಂತೆ ಬರಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಬಂಧಕಾರನು ಹೀಗೆಯೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ, ಇಲ್ಲವೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕಲಾಗುಣವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಾಗುಣವು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಬಂಧದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಹರಟೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಲಾಗುಣವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಚಾರಶೀಲತೆಯು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಘೋಷಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಶುದ್ಧ ಕಲೆಯು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ನಾವು ಹೇಳಬಹುದೇ ? ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೋಧಕತೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದೇ ? ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಹೇಗೆ ನೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೇಲೆ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಭಾಗಗಳು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕಲಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವಾಗ, ಒಂದು ಪಕ್ಷವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಾಗ, ಇಲ್ಲವೆ ಜನತೆಯನ್ನು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿಸಲು ರಚಿಸಲಿಸಗಿದಾಗ, ಲೇಖಕನ ಉದ್ದೇಶವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೋಧಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಗುಣವು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚಿಂತನದಿಂದ ಉಗಮಿಸುವ ಆನಂದದ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಯಾವುದೂ ಶಿಲ್ಪಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಲೇಖಕನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೋಧಕವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆನಂದವು ಬರಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಕಥೆ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಗೆ ನಿಯೋಜಿತವಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಪಂಚತಂತ್ರ, ಬರ್ನಾಡ್ ಶಾನ ನಾಟಕಗಳು, ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬೋಧಕ, ಉಪನ್ಯಾಸಕ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಚಾರಕನು ತನ್ನ ಬೋಧನೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲೆಯು ಕೊಡುವ ಎಲ್ಲ ಆನಂದಮಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಬೋಧಕತೆಯು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವೊಂದು ಭಾಗವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೋಧಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳೂ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದನ್ನು ಅನುಭವಿಸದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು ಕವಿಯನ್ನು ನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮನೆಂದು

ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ಕಲೆಗೂ ನೀತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ನೀತಿವಿರುದ್ಧವಾದುದನ್ನೂ, ನೀಚ ಇಲ್ಲವೆ ಅಪ್ರಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವಂಥ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲೇ ಬಾರದೆಂದು ಸ್ವತಃ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳಿದ. ಕಲಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಸದ್ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಲು ಕಾವ್ಯವು ಒಳ್ಳೇ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ಆದರೆ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ನೀತಿ ಬಾಹಿರರೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಮೂಲಕ ಪ್ಲೇಟೋ ಹೋಮರನನ್ನೇ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಿದ. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ, ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಭುತ್ವ, ಓಜಸ್ಸು—ಎಲ್ಲವೂ ಇರಬಹುದು ; ಆದರೆ ದುರ್ಗುಣ ಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಅದು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಇಲ್ಲವೆ ಯೋಗ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೊಡುವ ಮಾನವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದರೆ,—ಅದನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ವಾಙ್ಮಯವೆಂದು ನಾವು ಹೇಗೆ ಕರೆಯಬಹುದು ? ಕಲಾಪುರುಷನು ದುರ್ಗುಣಗಳನ್ನೂ, ದೌರ್ಜನ್ಯವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವ್ಯಾಪಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವನು ತನ್ನ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮವು ಕಲ್ಯಾಣಕರವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್, ಇಯಾಗೋ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದರೂ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಜೀವನದ ರಾಜಮಾರ್ಗದಿಂದ ಎಂದಿಗೂ ಬದಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬರಿ ಪಾಪಮಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಕೃತಿಯು ಅನೀತಿಪರವೆಂದೂ, ಸಂತರಿಂದ ತುಂಬಿದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯು ನೀತಿಪರವೆಂದೂ ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಇಡೀ ಜೀವನವೇ ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯು ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನೇ ತೋರಿಸಲಿ, ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೇ ತೋರಿಸಲಿ, ಅವನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಮಯತೆ ಇರಬೇಕು. ಆಗ ನೀಚ ಪಾತ್ರದ ನೀತಿಯನ್ನು ನಾವು ಖಂಡಿಸುವದಲ್ಲದೆ, ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಶಂಸಿಸುವೆವು. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲು ನಾವು ನೀತಿಬಾಹಿರರಾಗ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೋಮರನನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಿದಾಗ ಪ್ಲೇಟೋ ಕಲೆಯನ್ನು ನೀತಿಗಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬಾರದೆಂದೂ, ಕಲೆಯು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಸಮಯ ವಿಧಾನವೆಂದೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೀಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯು ಇನ್ನೂ ಶೈಶವಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿತ್ತು.

ನೀತಿಪರ ಎಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಕರೆದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೂರು ಅರ್ಥ ಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. (1) ಕಲಿಸುವ ಮನೋವೃತ್ತಿಯುಳ್ಳ ಕಲಾಪುರುಷನ ಕಲೆ. ಲಾಂಗಫೆಲೋನ Psalm of Life, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ನೀತಿಶತಕಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. (2) ಕಲಾಕೃತಿಯು ಬೋಧಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ

ವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರಲಿ, ಇಲ್ಲದೆ ಇರಲಿ, ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾನವನಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. (3) ಬಹುಶಃ ಯಾವ ಕಲಾಪುರುಷನೂ ತಾನು ನೀತಿಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸಲು ರಚಿಸಿದೆನೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲವೇ ಹೇಳಿದರೂ ಅವನ ರಚನೆಯು ಬೇರೆ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಆದಕಾರಣ ಕಲಾಪುರುಷನ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೂಗದೆ ಆ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ವಸ್ತುವೇ ಮೊದಲು ಕಲಾಪುರುಷನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೀತಿಪರವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ರೂಪವು ಮೊದಲಿತ್ತೆಂದು ತೋರಿದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ತಂತ್ರಪ್ರಧಾನ (Precious) ಕೃತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ವಸ್ತುವೂ, ರೂಪವೂ ಕೂಡಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಆಗ ನಿಜವಾದ ಕೃತಿಯು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ.

2. ನೀತಿ ಹಾಗು ಕಲ್ಪಕತೆ

ನೀತಿಯೇ ಕಲೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಲಾರರು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಉಗಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ನೈತಿಕವಾದ ಭಾವನೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಬೈರನ್ನನಂತೆ ಅನೀತಿಮಯ ಬಾಳನ್ನು ಬಾಳಿದ ಕಲಾವಿದರು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಅವರ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯ ನೈತಿಕತೆ ಇರದೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರ್ಯಾಡ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ನಡುವೆ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಆರ್ನೋಲ್ಡ ಹೇಳುವಂತೆ "ಓಜಸ್ಸು ಸೌಂದರ್ಯಗಳಿಂದ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಬಾಳಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾವಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಕವಿಯ ಮಹೋನ್ನತಿಯಿದೆ." ಸಿಮಂಡ್ಸ್ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ "ನೈತಿಕ ಭಾವಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಕಾವ್ಯವು ಬಂಡು ಹೂಡಿದರೆ, ಅದು ಬಾಳಿನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡು ಹೂಡಿದ ಕಾವ್ಯವೇ ಸರಿ." "ಎಂಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮೊಳಗೆ ಉತ್ತೇಜಿಸುವರೋ ಅದರಿಂದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಮಹತಿಯು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಎಮರ್ಸನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೈತಿಕ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು ತಿರಸ್ಕಾರ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ "ನೈತಿಕ ಮೇಲ್ಮೆಯುಳ್ಳ ಸುಂದರ ಆದರ್ಶಮಯತೆಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು." ಅದರ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯದ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಬಾಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಜೀವನಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಕವಿತೆ. ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೇಲೆ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೀಗೆ: "ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ ನೈತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಅವನ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವು ಸರ್ವರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತಿರಬೇಕು.

ನಿಜವಾದ ನೈತಿಕ ಪ್ರಭಾವವು ಕಲ್ಪಕತೆಯ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ; ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮವೇ ನೈತಿಕತೆಯ ರಹಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ನೈತಿಕ ಕಲ್ಯಾಣವು ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಕಾರ್ಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಪರಿಣಾಮ. ಕಲ್ಪಕತೆಯೋ ಅದರ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮಾನವನ ಕಲ್ಪಕಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಬೀರಿ ಕಾವ್ಯವು ನೈತಿಕ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಗೂಢತಮ ಅರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕಲ್ಪಕತೆಯ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬರಬಲ್ಲದು.

ಕಥಾಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸಹ ನೀತಿಗೆ ಇದೇ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಇಲ್ಲವೆ ಕತೆಗಾರನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂಬ ಮಾತೇ ಅವನು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನದರ್ಶನವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಜೀವನದರ್ಶನವಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತುಗಳಿವು. ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರಾಯಿತು. ಅದರ ಮೇಲ್ಮೆಯು ಅದರ ನಿರೂಪಣೆ ಹಾಗೂ ರಚನಾಪದ್ಧತಿಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಜೀವನದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲ್ಮೆ ಇರುವದೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಉದ್ದೇಶವಿರುವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಂಥ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳ ಕೃತಿಯೂ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಬಹುದು. ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಕತೆಯೂ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೃತಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಮಹಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶವು ಒಡೆದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸೃಷ್ಟಿನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಭಗವಂತ ತುಳಿದ ದಾರಿಗಳು ನ್ಯಾಯಬದ್ಧವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಮಾನವನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲು 'ಗತ ನಂದವನ' (ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್) ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ತಾನು ಬರೆದೆನೆಂದು ಮಿಲ್ಟನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ 'ಗತ ನಂದನವನ'ದಂಥ ಮಹಾಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಉದ್ದೇಶದ ಉತ್ಕಟತೆಯ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಆ ಕೃತಿಗಳ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದರೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣೆಯೊಡನೆ ಬೆರೆತು ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶವೂ, ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಸಮರಸವಾಗಬೇಕು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮೇಲ್ಮೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅವನ ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯತೆಯೂ, ಸತ್ಯಪ್ರಿಯತೆಯೂ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವನು ತನ್ನ ನಾಟಕಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ನೀತಿವಚನಗಳೂ, ಉಪದೇಶಪರ ಮಾತುಗಳೂ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲ; ಕಾಲ, ಪಾತ್ರ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾಗಿ

ಬಂದ ಮುತ್ತುರತ್ನಗಳು. ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕನೂ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಡು ನಡುವೆ ಮಂಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣೆಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕು.

3. ಕಲೆ, ಆನಂದ ಹಾಗು ಬೋಧಕತೆ

ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಲ್ಯಾಣದ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯಾವುದು ಕಲ್ಯಾಣಕರವಾದುದು? ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲ್ಯಾಣವು ಯಾವುದು ? ಇಂಥ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಯಾಣವು ಕೆಲವೊಂದು ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರೇಮಿಯ ಇಲ್ಲವೇ ಧ್ಯಾನಿಯ ಮನಸ್ಸು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಯಾವ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾದ ಉದ್ದೇಶವು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆಂಬು ದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳುವದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕಲ್ಯಾಣಕರವಾದುದೆಂದು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಆ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾರುತ್ತೇವೆ.

ಯಾವ ಮಾನವೀಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನಾದರೂ ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ "ಕಲ್ಯಾಣಕರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಇದು ಸಾಧನವಾಗಿದೆಯೋ ಎಂದು ನಾವು ಕೇಳಬೇಕು. ಕಲೆಯು ಇಂಥ ಸಾಧನವು ಅಹುದೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ನೇರವಾದ ಸಾಧನ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹೃದಯವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದು ಶಕ್ತಿಪೂರ್ಣ ಸಾಧನ. ಏಕೆಂದರೆ, ರಸಮಯ ಚಿಂತನಪರತೆಗಿಂತ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವಾದ ಹಾಗೂ ಉತ್ಕಟವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯು ಬಹುಶಃ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಕಲ್ಯಾಣಕರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯ ಮಾತಿಗೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟ. ಕಲ್ಯಾಣಕರ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯು ಸಮರ್ಥನೀಯವಾದುದೆಂದು ಅವನು ಸಾರಿದ. ಆದರೆ ಕಾರ್ಯದ ಮೇಲ್ಮೆಯು ಅದು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಗುರಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಕಲ್ಯಾಣಕರ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಗುರಿಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತಾವ ಗುರಿಯು ಇಂಥ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಿರಬಹುದು ? ನೀತಿಪರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಕಲ್ಯಾಣ ಕರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವದು ಕಲ್ಯಾಣಮಯತೆಗೆ ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸಲು ನೇರವಾದ ಹಾದಿಯಲ್ಲ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದೇ ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಹಾದಿ.

ಆದರೆ ಕ್ಲೈವ್ ಬೆಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ನೀತಿವಿದನು ಮೌನವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯೊಡನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಆ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವನು ನೀತಿಯ

ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅಳೆಯಬಾರದು. ನೈತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವನು ವಿಮರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ನೈತಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ನೆನಪಿಡಬೇಕು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಕಲೆಯೆಂದೇ ನಾವು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅದರ ಕಲಾಗುಣವನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲಾಗುಣಗಳೇ ನೈತಿಕ ಮೇಲ್ಮೆಯಿದ್ದ ಗುಣಗಳಾಗಿವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತ್ಮಿಕ ಉದ್ದೀಪನವನ್ನು ಅವುಗಳಂತೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಗುಣಗಳೂ ಪ್ರೇರಿಸಲಾರವು.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಒಪ್ಪಿಯೂ ಬೇರೆ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಬಹುದು. ಕ್ರೋಚೆ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಒಳನುಡಿ (Intuition)ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ನೀತಿಯು ಕ್ರತುಶಕ್ತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಲಾಪುರುಷನೂ ಆಗಿರುವನೆಂದು ಹೇಳಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಮಾನವನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒಳ್ಳೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಹವಣಿಕೆಯ ಸಾಧನವೆಂದು ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದಿತು. ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ರಕ್ಷಕರೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಬಲಿಯಿತು. ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ರಾಜಕಾರಣಗಳು ಕಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಸ್ತಕ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದವು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳು ಅಪೌರುಷೇಯ ಗ್ರಂಥಗಳಾದವು. ನೂತನ ಕವಿಗಳು ಗುರುಗಳೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿತ್ತು. ಕವಿಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹನಾಗುತ್ತಾನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವಾಗ "ಅವನ ಕಲೆಯು ನೈಜವಿದ್ದರೆ ; ಅವನ ಉಪದೇಶವು ಹಿತಕರವಿದ್ದರೆ ; ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಜನರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಒಳ್ಳೆಯವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ನಾಡಿಗೆ ನೆರವಾದರೆ" ಎಂದು ಯುರಿಪಿಡೀಸ್, ಎ್ಯರಿಸ್ಟೋ ಫ್ಯಾನಿಸ್ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹೋಮರನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಉಪದೇಶಕನೇ ಆದ ಅವನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಯೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವನನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಗರಿಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಉಪಯೋಗವೇನು, ದೇವತೆಗಳು ಅನೀತಿಪರರೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಹೋಮರ್ ಸಹ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಪೂರೈಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಓದುಗನು ಅನುಕರಣ ಮಾಡಲು ಯೋಗ್ಯವಾದಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕವಿಯು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರವು ನೀತಿಯನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಬಾಳು ಹೀಗೆ ಹೀಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆಂದು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾಪುರುಷನ ಕಾಣ್ಕೆಯಿಂದ ನೀತಿವಿದರು ನೀತಿಪಾಠಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅದು ಕಲಾಪುರುಷನಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ತಮಗೆ ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ನೀತಿವಿದರು ಕಲೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆ, ತನ್ನ ದರ್ಶನ, ಕನಸು, ಮಾಯೆ—ಏನೇ ಆಗಲಿ ತನ್ನದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರೆ ಕಲಾಪುರುಷನ ಕೆಲಸ ತೀರಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಶಾಃನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ನೀತಿಪರ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಚಾರಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ಲೇಟೋನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೀತಿಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿ

ಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಿತ್ತು. ಆದಕಾರಣ ನೀತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ. ಕಲೆಯ ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮಾರಕವಾಗುವದೋ, ಪೋಷಕವಾಗುವದೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಮರೆತು ಬಿಡುವ ವೃತ್ತಿಯು ಇಂದಿಗೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಸುವಂಥ ಸಾಧನೆಗಳು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿವೆ. ಆದಕಾರಣ ಅದನ್ನು ನೀತಿಗೆ ಯೋಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತಿಷ್ಟು ಗಂಭೀರನಾಗಿ ಹವಣಿಸಿದ. ಸಿಡ್ನಿ ಸಹ ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಕಲೆಯು ಬರಿ ಒಂದು ಮೋಸ ಇಲ್ಲವೆ ವಂಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಿಹಿಯ ಕವಚದಲ್ಲಿ ಕಹಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಗುಳಿಗೆ ಕಲೆ ಆಗಲೇಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೊರೇಸ್ ಎಂಬ ರೋಮನ್ ವಿಮರ್ಶಕನು ಸಹ ಕಲೆಯ ಆನಂದವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದೆಂದು ಒಪ್ಪಿ ಕೊಂಡರೂ ಕಲಿಸುವುದೇ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯವೆಂದು ಸಾರಿದ. ಕಹಿಸಿಹಿಯ ಉಪಮೆ ಯನ್ನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಲ್ಯುಕ್ರೀಸಿಯಸ್ ಎಂಬ ರೋಮನ್ ಕವಿಯು ತಂದ. ತತ್ವದ ಗುಳಿಗೆಗೆ ಹೀಗೆ ಕಲೆಯು ಬರಿ ಸಕ್ಕರೆಯ ಕವಚವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಆನಂದ ದಾಯಕವಾದ ಉಪದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಿ ಸಿಡ್ನಿ ಆನಂದವನ್ನು, ಉಪದೇಶವನ್ನು ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಲೆಣಿಸಿದ. ಟ್ಯಾಸೋ ಮೊದಲಾದ ಅವನ ಕಾಲದ ಕವಿ ಗಳು ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲರೂ ಕಲೆಯ ಉಪದೇಶಮಯತೆಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರು. ಕಾರ್ನೀಲ್ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರನು(17ನೇ ಶತಮಾನ)"ಉಪಯುಕ್ತವಾದುದು ಆನಂದಕರವಾದುದರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಎಂದಿಗೂ ಅನಾವಶ್ಯಕವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ. ಡ್ರಾಯಿಡನ್ ಸಹ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. "ಆನಂದವೇ ಕಾವ್ಯದ ಏಕಮೇವ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ ; ಏಕಮೇವವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಉಪದೇಶಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ದ್ವಿತೀಯ ಸ್ಥಾನವು ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯಬಲ್ಲದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆನಂದದ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವು ಕಲಿಸಬಲ್ಲದು. ಆನಂದದೊಡನೆ ಉದಾತ್ತತೆ (Exhaltation) ಹಾಗೂ ಉತ್‌ಸ್ಪಂದನಗಳು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಲೇ ಬೇಕೆ"ಂದು ಡ್ರಾಯಿಡನ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್, ಶೆಲ್ಲಿ, ಗಯಥೆ ಮೊದಲಾದ ಕವಿ ಗಳು ಆನಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿ, ಆನಂದದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ನೀತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಲು ಕಲೆಯು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತ ದೆಂದು ಹೇಳಿದರು. "ಒಂದು ಮಹೋನ್ನತ ಕಲಾಕೃತಿಯು ನಮಗೆ ಕಲಿಸುವದಿಲ್ಲ; ನಮ್ಮನ್ನು ಪರಿವರ್ತನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಗಯಥೆ ಹೇಳಿದ. ಉಪದೇಶವು

ಸುಖದ ದಾರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಆನಂದದ ಆ ಸುಖಮಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

4. ಕಲೆ ಹಾಗು ಜೀವನ

ಆದರೆ ರಸ್ಕಿನ್ ಮತ್ತೆ ಕಲೆಯ ಉಪದೇಶಮಯತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. ಈಶ್ವರನ .ವೈಭವಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರುವದೇ ಕಲೆ ಎಂದು ಅವನು ಸಾರಿದ. ಶುದ್ಧ, ಒಳ್ಳೆಯ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತ ಅಂತಃಕರಣದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸೌಂದರ್ಯವು ಜನಿಸಬಲ್ಲ ದೆಂದು ಅವನು ಹೇಳಿದ. ಕಲೆಯು ಅನೀತಿಪರವೆಂದು ಸಾರಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಅದನ್ನು ಹದ್ದುಪಾರು ಮಾಡಿದರೆ ಅದು ನೀತಿಯ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನವೆಂದು ರಸ್ಕಿನ್ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದ. "ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಜನತೆಗೆ ನೀತಿಬೋಧಕವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ನೀತಿಬೋಧಕತೆಯೇ ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಅವನು ಸಾರಿದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾಪುರುಷನು ದೇವದೂತನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಉಪದೇಶಕ ನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ರಸ್ಕಿನ್ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಜೀವನವೇ ಕಲಾಪುರುಷನ ವಸ್ತು ವಾಗಿದೆ. ನೀತಿ ಅನೀತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಜೀವನದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಹ್ಯಾಮ್‌ಲೆಟ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್ ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ನಿರ್ಮಾತೃವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಲ್ಲ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದಕಾರಣ ನಾವು ಆ ಕೃತಿಯ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಿದಾಗ, ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಲಾಪುರುಷನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಅವನ ಇಡೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ನಾವು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ.

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಲಾಪುರುಷನ ನೈತಿಕತೆಯ ಮಟ್ಟವು ಅವನ ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸ್ವಿಫ್ಟ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಡಂಬನಕಾರನ ಮನಸ್ಸು ಸಣ್ಣದಿತ್ತು. ಅಸೂಯಾಪರವಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಗುಣವು ಅವನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರದೇ ಇರಬಹುದಲ್ಲವೇ ? ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಗುಣಿಯಾಗಿದ್ದ ; ವಿನಯಶೀಲನಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ಕಲೆಗೆ ಕಾಂತಿ ಯನ್ನು ತರಲು ಈ ಗುಣವೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ ? ಆದರೆ ಕಲಾಪುರುಷನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಭಾವ ನೀತಿಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಅವನ ಕಲಾಗುಣವನ್ನು ಅಳೆಯುವುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿ ಆಗಲಾರದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ, ಒಲವುಗಳೂ ತಾಕಲಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರಿಂದ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಣಾಮವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಕಠಿಣ ವಾಗಿದೆ.

ರಸ್ಕಿನ್ನನು ಕಲೆಯ ಹಾಗೂ ನೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದು ಕೊಂಡಿರಲಾರ. ಕಲೆಯು ಶಿಕ್ಷಣದ ಒಂದು ಸಾಧನವೆಂದು ರಸ್ಕಿನ್ ತಿಳಿದ. ಅದು ನೈತಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕೆಂದ. ಹೀಗಾದರೆ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಕಲೆಗೂ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಅಲಂಕರಣಕ್ಕೂ ಭೇದವೇ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ, ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರಮಾಣ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲಂಕಾರಿಕನು ಮನವೊಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೀತಿವಿದನು ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನವು ಹೀಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಾ ಪುರುಷನು ಬರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೀವನವು ಹೀಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳು ತ್ತಾನೆ. ನೀತಿವಿದನು ಮಾನವನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ರೂಪಗೊಳಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾಪುರುಷನು ಮಾನವನ ನೋಟವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ಯವು ಯಾವ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತೋ ಆ ಗುರಿಯ ಮೇಲೆ ನೀತಿವಿದರ ಕೃತಕೃತ್ಯತೆಯು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೊಡನೆ ಕಲಾಪುರುಷನು ಕೃತ ಕೃತ್ಯನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಕೃತಕೃತ್ಯತೆಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಯವನ್ನು ರೂಪಗೊಳಿಸಲು ಏನು ಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಕಲೆಯು ಹುಟ್ಟು ವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾಪುರುಷನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅದು ವಿಧೇಯವಾಗಿದೆ. ಜನತೆಗೆ ನೀತಿಮಯ ವಾಗಿ ಹಿತಕರವಾಗುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಲಾಪುರುಷನು ಹವಣಿಸಿದರೆ ಅವನು ತನ್ನ ಕಲೆಗೆ ಎರಡುಬಗೆದಂತಾದೀತು.

ಕಲಾಪುರುಷನು ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸದೆ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ಸುಂದರ ಕೃತಿಯು ಒಂದು ಉದಾತ್ತವಾದ ಪ್ರಭಾವ ವನ್ನು ಓದುಗನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಬೀರದೆ ಇರದೆಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಇಂಥ ಉದಾತ್ತ ಪ್ರಭಾವವುಳ್ಳ ಕೃತಿಗಳೇ ಪೂರ್ಣತಮವಾಗಿ ಸುಂದರವಾದವುಗಳೆಂದೂ ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲಾಪುರುಷನು ತಾನು ಯಾವ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೋ ಹಾಗೂ ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದಾನೋ ಅದನ್ನು ತಾನು ಕಂಡ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲ. ಅಯೋಗ್ಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಅವನು ಮೋಹಿಸಿದ್ದರೆ ಅವನನ್ನು ನಾವು ಅಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದೇ ಲೇಸೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಕಂಡದ್ದನ್ನು ಕಂಡಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಬಾರದೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಿದರೆ ಕಲೆಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದಂತಾದೀತು.

ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಜೀವನದೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ ಕಲೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೌಢವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಕಲಾಜೀವನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಜೀವನದ ಗುಣ ಇಲ್ಲವೆ ಮೋಡಿಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ನೀತಿವಿದನ ಪಾಠಗಳು ಒಂದು ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲೆಗೆ ಕಲಾಮಯತೆ

ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೊಂದು ಗುರಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನೇ ಪೇಟರ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ದಾಸಿಯಲ್ಲ, ರಾಣಿ. ಕಲಿಸುವಿಕೆ, ನಿಯಮಗಳ ಪರಿಪಾಲನ, ಉದಾತ್ತ ಆದರ್ಶಗಳ ಉದ್ದೀಪನ—ಇದು ಉನ್ನತ ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ. ದೈನಂದಿನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಮಾನವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಉಚಿತ ಭಾವನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾನವನ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿಯ ಮಹೋನ್ನತ ಹಾಗೂ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಅವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಳನ್ನು ಆದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ರೂಪಿಸಲು ಹವಣಿಸುವದೇ ಉತ್ತಮ ನೀತಿಯೆಂದು ಪೇಟರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಜೀವನವೂ ಒಂದು ಸುಂದರ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಬೇಕು.

ಆಃಸ್ಕರ ವೈಲ್ಡ ಮೊದಲಾದವರು ಕಲೆಯು ಜೀವನವನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವದರ ಬದಲು ಜೀವನವೇ ಕಲೆಯ ಅನುಕರಣವಾಗಬೇಕೆಂದು ನುಡಿದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತೆಯಿರುತ್ತದೆ. "ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಜನತೆಯನ್ನು ಉಜ್ಜೀವನದ ಕಡೆಗೆ ಒಯ್ಯುವದೆಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಬೇಕೆಂದರೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಔಷಧವನ್ನು ಅದರ ರಸದಿಂದ ತೆಗೆಯಲು ಬಂದ ಕಾರಣ ಗುಲಾಬಿ ಹೂವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿದಂತಾದೀತು" ಎಂದು ಗೂರ್‌ಮಾಂ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಸಮರ್ಥನ, ನೈತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸುಧಾರಣೆ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಯೋಜನ ಈ ಮೂರು ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲೆಯು ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ, ಇವುಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಆನಂದವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಒಂದು ಆನುಷಂಗಿಕ ಪರಿಣಾಮವೆಂದೂ ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳಿದ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಭಾವನೆಗಳ ಹಾಗೂ ಸುಧಾರಣೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಟಾಃಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಸಮರ್ಥಿಸಿದ. ನೈತಿಕ ಸುಧಾರಣೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಮಾಃರೀಸ್ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ. ಮಾಃರೀಸ್‌ನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸುಂದರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದವು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ವರ್ಗಸಮರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಯುಧವೆಂದೂ ಸಹ ಕಲೆಯ ಉಪಯೋಗವಾಗಹತ್ತಿದೆ.

5. ಕಲೆ, ರಸ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರ

ಡಾ. ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಕಲೆಯೆಂದರೆ ರಸಮಯ ವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಿಧಾನವೆಂದೂ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಭಾವನೆಗಿಂತ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನವೆಂದೂ ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "Figures of speech or figures of thought." ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಕತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಾಧನ ; ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸದ್ಗುಣ ; ಬರಿ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಜನಿಸಿ ಅನ್ಯರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಉದ್ರೇಕಿಸುವ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವಲ್ಲ.

ಬರಿ ಅಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾಮಯ ಭಾಗದೆಡೆಗೆ (ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ) ಕಲೆಯನ್ನು ಒಯ್ಯುವದೆಂದರೆ ಚಲನಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಧ್ಯಾನಮಯ ಜೀವನದಿಂದ ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಬರಿ ಸುಖದ ಬಾಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿದಂತಾದೀತು. ಬರಿ ಸುಖಮಯ ಭಾವನೆ (Sensation)ಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲೆಯು ಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಕಲೆಯನ್ನು ಒಂದು ಅಫೀಮಿನ ಜಾತಿಗೆ ಇಳಿಸಿದಂತಾದೀತು. ಕಲಾಪುರುಷನು ಒಬ್ಬ ಋತ್ವಿಜ ಇಲ್ಲವೆ ಉಪದೇಶಕ. ಕಲೆಯು ರಸಮಯವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಮಾನವನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಮರತೆಯ ಅಂಶವನ್ನೂ, ಜೀವನದ ಉದಾತ್ತ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಅದು ಬಳಿಸಬಾರದೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆಂದು ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಜನತೆಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಬೇಕು. ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಮಾರ್ಪಾಡಾಗಬೇಕು. ಇಂಥ ಮಾರ್ಪಾಟನ್ನು ತರದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ಬೌದ್ಧಿಕ ರಸಮಯತೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ರಸಮಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯ (Activity)ವಲ್ಲ. ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದುದು ಎಂದೇನೋ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ತತ್ವವನ್ನು ಹುಡುಕಬಾರದು, ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಇದ್ದ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ತಾತ್ವಿಕದರ್ಶನವೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಲೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ರಸಕ್ಕಿಂತ ಅಲಂಕಾರವನ್ನೇ ನಾವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆನಂದವನ್ನು ನಾವು ಹೇಗೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಹುದು ? ಆದರಿಂದ ಕಲಾಪುರುಷನಿಗೂ, ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಕೂಡಿಯೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆನಂದ ಇಲ್ಲವೆ ರಸಾನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಿಲ್ಲದ ಕಲೆಯು ಕಲೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಸಾನುಭವವೂ ಒಂದೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು.

ಆದರೆ ಈ ರಸಾನುಭವವೇ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲ್ಪಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಪೂರ್ಣತರ ಜೀವನದ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಲೆಯು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ತತ್ವ, ನೀತಿಪಾಠ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜೀವನ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪರಿಚಯ, ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞತೆ—ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜೀವನದ ಒಂದು ನವೀನ ದರ್ಶನವನ್ನು ರಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದರಿಂದ ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತವಾಗಿ ಅದು ಕಲೋಪಾಸಕನ ಹೃದಯವನ್ನೂ, ಮನವನ್ನೂ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅವನನ್ನು ಹೊಸ ಮಾನವನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಲೆಯ ಎರಡನೆಯ ಕಾರ್ಯ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನೀತಿ, ಹೃದಯವಂತಿಕೆ, ತತ್ವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಡುವವು.

ಕಲೆ ಹಾಗೂ ನೀತಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. (1) ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅನೈತಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಬಹುದೇ ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟೇ. ಯಾವ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಕಲೆಯು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಲಾರದು. ಚಿತ್ರಣದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಹಿತಕರ ಭಾವನೆಗಳು ಪ್ರಚೋದನೆಯಾಗಬಾರದು. ಅಹಿತವನ್ನು ಆಕರ್ಷಕ ವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರಬಾರದು. (2) ನೀತಿಮಯತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು ; ಉಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಂತೆ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಹ ಕಲೆಯು ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಕಲ್ಪಕತೆಯಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡಿರ ಬೇಕು. ಬರಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಂದಲ್ಲ. (3) ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಯೋಜನವಿರಬೇಕು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಹೇಳುವದಿಷ್ಟೇ. ರಸಾನು ಭವವು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಇದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕಲೆಯ ಒಂದು ಕಾರ್ಯ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲಿಸುವ ಈ ಗುಣವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕಲಾಪುರುಷನು ರಸಾನುಭವಿಯಿದ್ದಂತೆ ಅಲಂಕಾರಜ್ಞನೂ ಅಹುದು. ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವನು ಕಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೊಸ ದರ್ಶನ ವನ್ನು ಅವನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಬಣ್ಣಬಣ್ಣಗಳ ಇಂದ್ರಜಾಲವನ್ನು ಹೆಣೆದು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಮೈಮರೆಸಿದಂತೆ ಕಲಾಪುರುಷನು ಶುಭ್ರವಾದ ಒಂದು ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಣದ ಜೀವನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನವಲನಗಳ ಮೇಲೊಗೆದು ಸಾಮಾಜಿಕನ ಜೀವನ ಶುದ್ಧ ವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಕಲಾವಾಹಕದ ಅನನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಕಲಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಪ್ರಭೇದಗಳು

1. ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಎಷ್ಟು ?

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ಪಿಂಗಾರ್ನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಕಲೆಗಳು ಏಳೇ ಅಲ್ಲ ; ಅನಂತವಾಗಿವೆ. ಎಷ್ಟು ಜನ ಕಲಾಪುರುಷರಿರುವರೋ ಅಷ್ಟು ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಿವೆ. ನಕ್ಷತ್ರಗಳಂತೆ ಅಗಣಿತವಾಗಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸೌಕರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಕೊಡುತ್ತೇವೆ. ಸಂಗ್ರಹಿತ ಹಾಗೂ ಉಲ್ಲೇಖಿತ ರಸಾನುಭವದ ಆಗರಗಳೇ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು. ತಮ್ಮ ಸ್ಫೂರ್ತಿನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಪುರುಷರು ಕಲೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಲಲಿತಕಲೆಯಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಅವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ರಸಾನುಭವವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು–ಅದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿ–ಕಾವ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಕಾವ್ಯವು ಲಲಿತಕಲೆ ಎಂಬುದು ಸಹಜಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾತು. ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಆನಂದದಾಯಿನಿ; ಹಾಗೂ ಸೌಂದರ್ಯರೂಪಿಣಿ. ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವದ ಚಿತ್ರಣವೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ. ಎಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ಬೇರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಕಲಾಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಾಹಕದಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ಈ ಏಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಭಿನಯವೂ ಒಂದು ಲಲಿತಕಲೆ. ಆದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಉಗಮ ಹಾಗೂ ಉದ್ದಿಶ್ಯವೂ ಒಂದೇ. ರೂಪಣದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿವು. ಆನಂದವೇ ಇವುಗಳ ಗುರಿ. ಒಂದು ಚಿತ್ರವೂ ಕವನವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿವೆ. ಈ ಉದ್ದಿಶ್ಯದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮಾತ್ರ ಕವನವೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುವ ಚಿತ್ರ, ಚಿತ್ರವೆಂದರೆ ಮೂಗವಡಿದ ಕಾವ್ಯ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಮಂಜುಗಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ನೃತ್ಯಕಲೆ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವದವುಗಳಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದ ವಾಹಕವೆಂದರೆ ಮಾನವನ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನ. ಮಾನವ ದೇಹವೇ ನೃತ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದರ ವಿಧಾನದ ಸಾಂದ್ರತೆ. ನಾಟಕಗೃಹದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೇಲೆ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿ ಬರುವ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಆಗುವ ಕಾವ್ಯ,— ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿವೆ.

ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳಿಂದ ವಿಂಗಡಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳು ಆನಂದವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೇ ಅವುಗಳ ಧ್ಯೇಯ. ಗೃಹಶಿಲ್ಪ, ಲೇಖನ ವ್ಯವಸಾಯ, ಸಾದಾ ಸಿನಿಮಾ ಸಂಗೀತ, ಬಡಿಗತನ, ಜಾಹೀರಾತಿನ ಚಿತ್ರಕಲೆ — ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಯೋಜಕ (Useful) ಕಲೆಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನಂತದ ಸಂಸ್ಪರ್ಶವಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಚೆಲುವು ಗನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ರೋಚೆ ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ವಾಹಕವು ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ರೂಪಿಸುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹೊಳವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಿಜ. ಆದರೆ ವಾಹಕದ ರೂಪ ಗುಣಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಕಲೆಯ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯು ಬರಿ ಒಂದು ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಅದರ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಯಾವ ವಿಧಾನದ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೋ ಆ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು ಕೆಲವೊಂದು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲದು. ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಹಕವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತಕಲೆಗೂ ಅದರದರ ವಿಧಾನವಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತಕಲೆಯೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಸವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮಾತನಾಡುವ ಚಿತ್ರವಲ್ಲ, ಅದು ಕಾವ್ಯ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಮಂಜುಗಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತವಲ್ಲ, ಅದು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ.

2. ಕಲಾವಾಹಕದಿಂದ ಆಗುವ ಭೇದಗಳು

ಬರಿ ವಾಹಕದಿಂದ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭೇದಗಳಾಗುವದೇಕೆ ? ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪಡಿನೆಳಲಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವಾಗ ಅವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಇಂದ್ರಿಯ ಭೇದದಿಂದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಭೇದವೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನು

ಭವದ ಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಇಂದ್ರಿಯಗಳೆಂದರೆ ಎರಡು ಒಂದು ಕಣ್ಣು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಿವಿ. ಆದಕಾರಣ ಈ ಎರಡು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಅವಗತ ವಾಗುವ Realityಯ ರೂಪಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಲೆಯು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು. ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದರೆ ಎರಡು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯ. ನೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೆಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವು ಈ ಎರಡೂ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಎರಡು ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗುವ ರಿಯ್ಯಾಲಿಟಿಯ ರೂಪಗುಣ ಗಳೆಂದರೆ ಇವು. ಘನೀಭೂತತ್ವ (Solidity), ರೂಪ, ವರ್ಣ, ಧ್ವನಿ (Sound), ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಿಯು ಘನೀಭೂತತ್ವ ಹಾಗೂ ರೂಪ ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಣ, ನಾದ, ಕಾಲ — ಇವು ಅವ ನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವು ನಿಶ್ಚಲ ಭೌತಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಚಿತ್ರಕಾರನು ವರ್ಣ, ಘನೀಭೂತತ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಬರಿ ರೇಖೆ ಗಳಲ್ಲಿಯ ಸ್ಥಲ, ಕಾಲದ ಯೋಜನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತೋರಿಕೆಗಾಗಿ ಬರುವ ಚಲನದ ಮಾಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಲೆಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಆದರೆ, ಅವನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಗುಣ ರೂಪಗಳಿಂದ ಅವನ ಕಲೆಯು ಅನಂತ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತಗಾರನು ಬರಿ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಕಾಲವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಅವನು ಮಾನವನ ಹೃದಯವನ್ನೇ ಕಲಮಲವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದರೆ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ. ಭಾಷೆಯು ಸಕಲದ ಸಲಕರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಅವನು ರಿಯ್ಯಾಲಿಟಿಯ ತಿರುಳಿನಂತಿದ್ದ ಮಾನವೀಯ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ.

ಹೀಗಾಗಿ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ದೋಷರಹಿತ ತಂತ್ರವು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಯಾವ ಸ್ಥಿತಿಯೊಳಗಿಂದ ಹಾಯ್ದು ಒಂದು ಕಲೆಯು ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುವದೋ ಆ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ವಿಧಾನ ಎಂದರ್ಥ. ಲಲಿತಕಲೆಯ ಜೀವಾಳವು ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ತಿರುಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವು ಅದರ ತಂತ್ರದಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ತಂತ್ರವಿಲ್ಲದ ಕಲೆಯು ದೇಹದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗದೆ ಅಂಡಲೆಯುವ ಚೈತನ್ಯದಂತೆ.

ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆಯಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು (ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯವು ಉಗಮಿಸಿತು. ಆದರೆ ನೇತ್ರೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಅದನ್ನು ಕರ್ಣೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾಡುವ

ತಾಳ–ಲಯುವೇ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ.) ನೇತ್ರೇಂದ್ರಿಯದ ಕಲೆಯಾದ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ವಿಮರ್ಶಕನು ಈ ವಿಂಗಡಿಕೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ. ಒಂದರ ಸಮೀಪ ದಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಮುಂದಿದ್ದ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯವು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಒಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ದೃಶ್ಯ ವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯದೇ ಮೇಲುಗೈ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಸ್ಥಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದರ ಸಮೀಪಕ್ಕಿದ್ದ ಒಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಸ್ಥಲದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿರೂಪದ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಶ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ನೇರತೆಯು ಬರಲಾರದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಆ ಮೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇನೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ತರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು ಮಾತ್ರ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸು ವಾಗ ಕಾವ್ಯವು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಳುಗುತ್ತಿರುವ ಹಡಗ, ಸಾಗಿ ರುವ ಯುದ್ಧ, ಚಿಂತಾಕ್ರಾಂತನಾದ ಮನುಷ್ಯನ ವಿಚಾರದ ಸರಣಿ, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯು ಸೂಚಿಸಬಹುದು ; ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದು.

3. ಲೇಒಕೂನನ ಉದಾಹರಣೆ

ವಾಹಕದಿಂದ ಕಲಾತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಏನು ಅಂತರವಾಗುವದೆಂಬುದನ್ನು ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಲೇಒಕೂನ ಎಂಬ ಪೂಜಾರಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಹರ್ಜಿಲ್ ಮಹಾಕವಿಯು ಈ ಪೂಜಾರಿಯನ್ನು ಗರ್ಭಗುಡಿಯೊಳಗಿನ ಹೆಬ್ಬಾವುಗಳು ಹೇಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡವೆಂಬುದನ್ನು ವರ್ಣನೆ ಮಾಡಿ, ಅವನ ದೇಹ ಹಾಗೂ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಸುತ್ತಲಿನ ತಳಕುಗಳನ್ನೂ, ಅವನ ಚೀರಾಟವನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸಿ ದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಲೇಒ ಕೂನನ ಚೀರಾಟವು ನಿಟ್ಟುಸಿರುಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಿದೆ. ದೇಹ ಹಾಗೂ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲಿನ ತಳುಕುಗಳು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ತೊಡೆ ಹಾಗೂ ಪಾದಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಲೇಒಕೂನನು (ಹಾಗೂ ಅವನ ಮಕ್ಕಳು) ಮಡಿ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರು ತ್ತಾರೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯ ಮೂರ್ತಿಗಳು ನಗ್ನವಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾರ್ಪಾಟು ಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾವುದು ? ಚೀರಾಟವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಮುಖದ ವಿರೂಪತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೇಹದ ಮೇಲಿನ ತಳಕುಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಮುಚ್ಚಿಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಿಗೆ ಇದೆಲ್ಲ

ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವಾಹಕದಿಂದ ಕಲಾವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಅಂತರವು ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗಿಂತ ಕವಿಯು ಕುರೂಪತೆಯನ್ನೂ, ಭಯಾನಕವಾದುದನ್ನೂ ಮುಕ್ತಹಸ್ತದಿಂದ ಯೋಜಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕುರೂಪತೆಯು ಅಷ್ಟು ಅಸಹ್ಯವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಕಲಾವಾಹಕದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯವು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಉಚ್ಚಾರವಾಗುವ ಧ್ವನಿತ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಒಂದೇ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಸ್ಥಲವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯ 'St. Agnes Eve' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯನಾಯಕಿಯಾದ Madeline ಎದುರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಿವಿಧ ತರಹದ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದರಂತೆ ವರ್ಣಿಸದೆ ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ 'ದಾಳಿಂಬ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮುಗಿಸದ ಹೊರತು 'ಸೀಮೆಹಣ್ಣು' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಳಸಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವರ್ಣನೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ನಾವು ಒಂದನ್ನು ನೆನಸುವುದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ ನೇರತೆ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸಮಗ್ರತೆ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಹಣ್ಣುಗಳ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಹಣ್ಣುಗಳೂ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರಸಂಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಣ್ಣಿನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಓದಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೊಂದರ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಓದುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯದ ಪರಸ್ಪರ ಭೇದಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು.

4. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯ

ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೂ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ತಾಳಲಯ ಹಾಗು ನಿಯಮಿತ ಗತಿ. ಕಾವ್ಯವೂ, ಸಂಗೀತವೂ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪಾಡುಂಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮಿಲಿತವಾಗಿ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ತಾಳಲಯದ ವಿಸ್ತಾರವಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯದ ಭಾವನಾಮಯ ಅರ್ಥೀಕರಣದ ಡಾಳಯಿಸಿಕೆ ಇಲ್ಲ(ಅಥವಾ ವಿಲಾಸವಿಲ್ಲ). ಆದರೆ ಮಾನವನ ಆತ್ಮದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ,

ಕನಸುಗಳನ್ನೂ ಅದು ಉಳಿದ ಎರಡು ವಾಹಕಗಳಿಂತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸ ಬಲ್ಲದು.

ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಗೀತವು ವಿಶಿಷ್ಟತಮ ಲಲಿತಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಭಾವನೋದ್ದೀಪನವು ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪವು ಸಹ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರದು. ಧ್ವನಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಆ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಉದ್ದೀಪಿತವಾದ ಭಾವನೆಗಳೊಡನೆ ವಿವಿಧ ವಿಚಾರ ಲಹರಿಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗಿ ಏಳುತ್ತವೆ. ರಸಾನುಭವದ ಆನಂದದೊಡನೆ ಪೂರ್ವಸ್ಮೃತಿಗಳು ಸ್ಮೃತಿಪಟಲ ದಲ್ಲಿ ಕನಸಿನಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಂಗೀತವೂ ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ಸಮ್ಮಿಲಿತವಾದಾಗ ಸಂಗೀತದ ವ್ಯಂಜನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಆದರೂ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಮೋಹಕತೆಯು ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಅನುಭವದ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ಶುದ್ಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಯಾವ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ತಂತುವಾದ್ಯದ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರಿತವಾಗದ ಮಾನವೀಯ ಧ್ವನಿಯ ಸವಿಯನ್ನೂ, ತಿಳಿಯದ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದಗಳ ಮಾಧುರ್ಯ ವನ್ನೂ ಕೇಳಿದಾಗ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅತೀವವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಈ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣದ ಅನು ಭವವು ಬರುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಸಹಜಸಿದ್ಧ, ಅಂತಿಮ ಹಾಗು ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾವನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಭಾಷೆಯೆಂದರೇ ಸಂಗೀತ. ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾವನೆ ಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರುತ್ತದೆ. ಅಳುವು, ನಗೆ, ಉತ್ಸಾಹಮಯ ಭಾಷೆ ಇವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನೇರವಾಗಿ ತಾಳಲಯದ ಮೋಡಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಅಂತೇ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪಂಚಮ ವೇದವೆಂದೂ, ದೈವಿಕ ಕಲೆಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿವೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಸಂಜ್ಞೆಗಳೊಡನೆ ಯಾವ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಮಾನವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ನೈತಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಉಳಿದ ಕಲೆಗಳೂ ವರ್ಚಸ್ಸನ್ನು ಬೀರುವಂತೆ ಸಂಗೀ ತವು ಬೀರಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತವು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನೆಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಅದರ ಕೆಲವೊಂದು ಕೊರತೆಗಳೂ ನಿರ್ಣಯಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾ ಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಬಿರುಗಾಳಿಯಂಥ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಉಚಿತವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾರದು. ಹಾಗೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ನಿರೂಪಿಸಿದರೂ ಆ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಒಂದು ಯುದ್ಧದ ಸಂಗೀತಮಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ನಾವು ವಿಂಗಡಿಸಲಾರೆವು. ಎಷ್ಟೊಂದು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು, ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿದರೂ ನಾದಗಳು ರೂಪಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರವು. ಆದರೆ, ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ತಾಳ

ಲಯದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಂದು ಬಿರುಗಾಳಿಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಈ ದಾರಿಯಿಂದ ನಡೆದು ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತಗಾರನು ಚಿತ್ರಕಾರನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಳವಾಗಿ ಸಂಗೀತವು ಆತ್ಮವನ್ನು ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲದು.

ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಂಗೀತವು ಇನ್ನೊಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಲಲಿತವೆನಿಸಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಧ್ವನಿಯು ಬಹಳ ಕೃತ್ರಿಮವಾದುದು. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಂತೆ ಸಂಗೀತವೂ ಗಣಿತದ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.ಆದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯಂತೇ ಪ್ರಯೋಜನದ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವವರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಸಹ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರದು. ಆದರೂ ಆತ್ಮದ ಒಳದನಿಯಂತೆ ಅದು ಒಡನುಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೇ ಆದರ ಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

5. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಹಾಗು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಕೆಳಗಣ ಲಲಿತಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಪ್ರಯೋಜಕತೆಯ ವಿಚಾರವು ಯಾವಾಗಲೂ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಅಡ್ಡಗಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅವಸು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ರೂಪಕತೆಯು ನೇರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಗತಿಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ ;—ಮಾನವೀಯ ದೇಹವನ್ನು ಅದು ರೂಪಿಸುವುದರಿಂದ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದ ಸ್ಥೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಆಳದ ಅಂಶವನ್ನು ತೆಗೆದು ಹಾಕಿ ಬರಿ ಉದ್ದಗಲಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಇನ್ನೂ ಶುದ್ಧತರವಾದ ಲಲಿತಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವು ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕವಾದುದು (Subjective). ಸ್ಥಳದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಮಗೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶವಾಗಿವೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ ಹಾಗು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪದ ರೀತಿ ಕಥನಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನಾವು ಮಹಾಕಾದಂಬರಿಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಂಗೀತದ ಹೊಳವು ಓದುಗರಲ್ಲಿಯೂ,ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗಮಿಸುತ್ತವೆ.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜಕತೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿತಷ್ಟೇ ? ಆದರೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ಅನುಸರಿಸುವ ಭೂಮಿತಿಯ ಪರಿಮಾಣಗಳೂ ಸೌಂದರ್ಯದ

ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಭೌತಿಕತಮ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅವನಿಗೆ ಕೃತ್ರಿಮತೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನೆಳಲು, ಬೆಳಕು, ಬಣ್ಣ, ವಾತಾವರಣ, ಸಹಜವಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ನೇರವಾಗಿ ಮಾನವನ ಹೃದಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಗತಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಪ್ರಾಣಮಯತೆಯನ್ನಾಗಲಿ ರೂಪಿಸಲು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯು ಹವಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುಗಳಂತೆ ಅವನ ಕೃತಿಗೂ ಘನೀಭೂತತ್ವ, ರೂಪ ಹಾಗು ಬಣ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಭೌತಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಅದರೊಳಗಿಂದ ಮಾನವೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕ್ರಿಸ್ತಮಂದಿರ ಇಲ್ಲವೆ ದೇವಾಲಯವು ಬರಿ ಪೂಜಾಮಂದಿರವಲ್ಲ. ಪೂಜ್ಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಆ ಮಂದಿರದ ರಚನೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮುಗಿಲನ್ನು ಮುದ್ದಿಡುವ ಮಂದಿರದ ಕಳಸವು ಮಾನವನು ದೇವನಿಗೆ ಕೇಳಿದ ಸಹಜ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆಯಂತಿರುತ್ತದೆಂದು ರಸ್ಕಿನ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಮಂಜುಗಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಅದರ ವಾಹಕವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭೌತಿಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಕೊಡುವ ಆನಂದವು ಸಂಗೀತದ ಆನಂದದಂತೆಯೇ ಶುದ್ಧವಾದುದು.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಸಾಧಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತ ಗುರಿಯೆಂದರೆ—ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಜೀವನವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಯುಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅದು ಪಡೆದ ಸಫಲತೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಫತ್ತೇಪೂರ ಸಿಕ್ರಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಗರು, ತಾಜಮಹಲಿನ ಮಾರ್ದವ,ಅಬೂ ಪರ್ವತಾವಳಿಯಲ್ಲಿಯ ಜೈನ ದೇಗುಲಗಳ ಕೋಮಲತೆ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದೊಂದು ಜನಾಂಗದ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದೊಂದು ಯುಗದ ಜೀವನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅನುಪಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ವೇನಿಸ್ ನಗರದ ಶಿಲೆಗಳು ಎಂಬ ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಸ್ಕಿನ್ನನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಈ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವನ್ನು, ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವು ಶಿಲೆ, ಕಟ್ಟಿಗೆ, ಮಣ್ಣು, ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಧಾತುಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ವಾಹಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಉದ್ದ ಅಗಲ ಹಾಗೂ ಆಳವಿದ್ದ ರೂಪಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸಪಾಟಿಯಾದ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ಮೇಲೆ ಕೆತ್ತಿದ ಇಲ್ಲವೆ ಒತ್ತಿದ ರೂಪಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅದು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಭೌತಿಕ ಮಾದರಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮುದ್ರೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಥಿರ ಮುಖಮುದ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಲಾಗುವ ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಸ್ತಾರವೆಲ್ಲ ಅದರ ಪ್ರಾಂತವಾಗಿದೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗ್ರೀಕರದೂ ಭಾರತೀಯರದೂ ಮೇಲುಗೈ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬಲ, ಚಪಲತೆ, ಗಟ್ಟಿತನ, ಗಾಳಿಯಂತೆ ಹಗುರಾದ ದೇಹರಚನೆ, ಧ್ಯಾನಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ, ಕಾರ್ಯೋತ್ಸಾಹ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳ ರೂಪಣವನ್ನು ಆ್ಯಕಿಲೀಜ,ಮರ್ಕ್ಯುರಿ, ಆ್ಯಫ್ರೋಡೈಟಿ. ಭೀಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ ಮೊದಲಾದ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣ ಬಹುದು. ಮಾನವೀಯ ಭಾವನಾಲಹರಿಯು ಅಂಗಾಂಗದ ಯಾವ ಯಾವ ಭಾವ ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದೋ ಆಯಾ ಭಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಿಗಳು ರೂಪಿಸಿದರು. ಹರ್ಕೂಲೀಸನ ಸ್ನಾಯುಗಳು, ಜ್ಯೂಪಿಟರನ ಹುಬ್ಬುಗಳು, ಡಾಯಯೂನೈಜಸ್‌ನ ಹರ ವಾದ ಎದೆ—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪವು ಗುಣಗಳ ಮೂರ್ತೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವಭಾವದ ರೂಪಣದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದಾಗ ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯತೆಯನ್ನು ಭಾರತದ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಹಬ್ಬಿದ ದೇವಾಲಯುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಮೂರ್ತಿಸಮುದಾಯುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹು ದಾಗಿದೆ.

6. ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ

ಚಿತ್ರಕಾರನೂ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗಲಾರ. ಆದರೆ ಅವರು ಉತ್ತಮ ಚರಿತ್ರಕಾರನಾಗಬಲ್ಲನೆಂಬುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುರುಷ ವನಿತೆಯರ ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣವು ಚಿತ್ರಕಲೆಗೂ ಬೇಕು, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಬೇಕು. ಮಹಾ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ವರ್ಣಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ ಅಹುದು.

ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸಫಲವಾಗಲು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಿತ್ರ ವನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿಯು ಹಿಂದುಗಡೆ 'ಕರುಣೆ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಪ್ರೀತಿ'ಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಶಿಲ್ಪಿಯು ಕರುಣೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವದು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಾರನು ವರ್ಣದ, ರೂಪದ ಇಲ್ಲವೆ ಧ್ವನಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಂಡುದನ್ನೇ ರೂಪಿಸು ತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದುಗಡೆ ಮೂಡಿದ್ದನ್ನು ಅವನು ಕರುಣೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಪ್ರೀತಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ನೀತಿ ಅನೀತಿಗಳು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ತನ್ನ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರಸುವ ಕಾರಣವೂ ಇಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯು ರೂಪಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದು.

ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪವೆಂದರೆ ಎ. ಈ. ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತ ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ, ಭೂಗರ್ಭಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ರಾಮಣೀಯಕ ದೃಶ್ಯದ ಚಿತ್ರವು ಸಹ ಸೃಷ್ಟಿ

ಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಭಾವನಾಲಹರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಂತೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪವೂ ಆತ್ಮದಿಂದ ಉಗಮಿಸುತ್ತದೆ; ಚಿತ್ತಸಂಜ್ಞೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಟರ್ನರ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಗಾರನು ಪಾರಸಿಕದಂತೆ ಜ್ಯೋತಿಪೂಜಕ. ಬೆಳಕೇ ಅವನ ದೇವರು.

ಬಣ್ಣವು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬರಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಮೇಣ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಅದರ ಯೋಜನೆಯಾಯಿತು. ಒಂದು ಮೂರ್ತಿಯು ನಮ್ಮೆದುರು ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ನಿಲ್ಲಬಹುದು. ಆದರೆ ಚಿತ್ರವು ಒಂದು ಇಂದ್ರಗನ್ನಡಿಯ ಮೇಲೆ ಒಗೆದ ಪಡಿನೆಳಲಿನಂತಿರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ಮೂಲಕ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಪ್ರಬಲ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅದು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಕ್ಕಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪವು ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲುದು. ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ, ಸಾಂದ್ರತರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಗೀತ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಕಲೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ.

7. ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲ್ಮೆ

ಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಂತ ಎತ್ತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಅದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ಅದು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ವೇದಾಂತಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಸ್ಥಾನ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇದೆ. ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಪರಿಗಳನ್ನು ಅದು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನೋಟ (ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯ), ಭಾವನೆ (ಭಾವಗೀತ). ವಿಚಾರ (ಚಿಂತನಪರ ಸಾಹಿತ್ಯ). ಕಾರ್ಯಘಟನೆಗಳು (ಕಥನ ಕಾವ್ಯ) ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಅದು ಶಬ್ದಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಭೌತಿಕತಮವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಾವ್ಯದ ವಾಹಕದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕತೆಯು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಛಾಂದಸಿಕ ಶಬ್ದದ ಸಮಯ (Convention)ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶ್ರುತಿಪ್ರಧಾನ ಕಲೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೇತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಲೆ ಆಗಹತ್ತಿದೆ. ವಿಮಾನಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿದಂತೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನಾಗಿಸಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ܿ ܿ ܿ ܿ ܿ ܿ

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪೂರ್ಣತಮವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಇಂದ್ರಿಯಾವಲಂಬಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಲ್ಪಕತೆಯ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಆತ್ಮವನ್ನು ಸಂಸ್ಪರ್ಶಿಸಬಲ್ಲದು. ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಗಳಂತೆ ಅದು ಐಂದ್ರಿಯಕ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಲ್ಲದು. ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಅದು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪಡಿಮೂಡಿಸಬಲ್ಲದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದ ತಾಸವನ್ನೂ ಅದು ಸಂಯೋಜಿಸಬಲ್ಲದು. ಅಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೆ ನಿಲುಕಲಾರದ ವಿಚಾರಶೀಲತೆಯನ್ನು—ಅದ್ಭುತ ಗಗನವಿಹಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಬುದ್ಧಿಯ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಅದು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲದು. ಕಾವ್ಯವು ಕಲ್ಪನಾಮಯ ಬುದ್ಧಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಅದು ಶ್ರೀಮಂತತಮವಾದುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದರ ನಿಃಸ್ಸೀಮತೆಗೆ ಸೀಮೆಯೇ ಇಲ್ಲ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಹಕದ ಪರಿಶೀಲನೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವನೆ, ಅನುಭವ ಮುಂತಾದುದರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತಕಲೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಾಂತವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವುದು ಬಹುಶಃ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂಥ ವಿಂಗಡಿಕೆಯು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಒಂದು ಲಲಿತಕಲೆಯ ಭಕ್ತನಾದ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ಲಲಿತಕಲೆಯ ಪ್ರಾಂತದಿಂದ ವಿಪುಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕಿದಾಗ ಅವನು ತನ್ನ ವಾಹಕದ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನರಿತು ಮಾತ್ರ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುವುದು. ತನ್ನ ವಾಹಕಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಹಾಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಆದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಕಲೋಪಾಸಕರು ಉಭಯಶಿಲ್ಪಿಗಳಾಗಿ ಕವಿ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿ ಹಾಗೂ ಕವಿ ಆಗಬಹುದು (ಉದಾ: ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಗೋರರು).

ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಜನಾಂಗದ ಆವರಣ ಹಾಗು ಯುಗದ ಪ್ರಭಾವ

ಕಲೆಯ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಬರಿ ಕಲೋಪಾಸಕನ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ದರ್ಶನಶಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಯುಗ ಹಾಗು ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟಲು, ಅದರ ಅನುಭವ ಹಾಗು ವಿಚಾರಗಳ ವಿಸ್ತಾರ, ಅದರ ಪ್ರತೀಕ ಹಾಗು ರೂಪಕಗಳ ಸಂಪತ್ತು, ಅದರ ಅನುಭವದ ಆಳ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದಲೂ ಸಹ ಅದು ನಿರ್ಣಯಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯು ಒಂದು ಮಹಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕವಿಯೂ ಕೂಡ ಸಾಮಾನ್ಯ ಯುಗದ ಮಹಾಕವಿಗಿಂತ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಹಾಗು ಕಾಲಿದಾಸರಷ್ಟು ಕನಕದಾಸ–ಪುರಂದರದಾಸ ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ನಾವು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದ ಮಹತಿಯು ಇಂದಿನ ಆಂಗ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ನಾವು ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ.

ಯುಗದ ವಾತಾವರಣದಂತೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗು ರಸಾತ್ಮಕ ಪರಂಪರೆಯೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇದೀಗ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಎಂಥ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಡಿಮೆ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಶಿಲ್ಪಿಗಳನ್ನು ಈ ಪರಂಪರೆಯು ಕಟ್ಟಿಹಾಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ರೂಪದ ಒಂದು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುವ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅದು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸ, ಕಾಲಿದಾಸ, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಇವರೇ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪರಂಪರೆಯೂ, ಅವರ ಯುಗದ ವಾತಾವರಣವೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಒಂದು ಅನುಪಮ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ, ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಅವನ ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ಲಭಿಸಿದ ಬರಿ ಒಂದು ಧ್ವನಿಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ತನ್ನ ಅಂತರಾತ್ಮನ ಉಸಿರಿಗೆ ಬಾಗಿ ಕವಿ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಯುಗದ ಹಾಗು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಬಾಹ್ಯ ರೂಪಗಳು ಅವನ ಕಾರ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ ; ಅವನ ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಮಗ್ರಿ

ಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಸ್ವತಂತ್ರ ಲೀಲೆಗೆ ಸಿಗುವ ಕ್ರೀಡಾಂಗಣದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತವೆ.

ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಚಿರಂತನೆಯದು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲದ್ದು. ಶಿಲ್ಪಿಯೆಂದರೆ ಯಾರು? ಈ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನಂತ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದರ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಾಹಕದ ಮುಖಾಂತರ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಚಿರಂತನ ಆತ್ಮವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಜೀವ ವೆಂದರೆ ಶಿಲ್ಪಿ, ಅವನ ರಚನೆಯು ಯಾರಿಗಾಗಿ? ಅವನಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ಜೀವ ಕ್ಕಾಗಿ. ನಿರ್ಮಾತೃವೂ ಭೋಕ್ತನೂ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾತೀತರೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾತೀತ ಆತ್ಮವೇ ಶಿಲ್ಪಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುಖಾಂತರ ಇಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಚಿರಂತನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಹಾಗು ಸಾಮಾಜಿಕರ ವಿವಿಧ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳು ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಅವುಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮರಸವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ವಿರಸವಾಗಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಅವನ ಕಲೆಯ ಯಶಸ್ಸಿನ ರೂಪವನ್ನು, ಸ್ವರವನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಕೃತಿಯ ಅನುಭವವು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಾಗು ರಸಾತ್ಮಕ ತುಲನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇವು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ನೈಜ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಮಕಾಲೀನ ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಇಂಥ ತಪ್ಪು ನಿರ್ಣಯ ಗಳಿಗೆ ಬರುವದು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನಾಗಲಿ, ರೂಪವನ್ನಾಗಲಿ ಸ್ವಾಗತಿಸಲು ಆಯಾ ದೇಶದ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಲದ ಶಿಲ್ಪಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧಿಕಾರವಿದೆ. ಇಂಥ ಸ್ವಾಗತದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಹಾದಿಯು ತೆರೆಯಬಹುದು.

ಯುಗ ಹಾಗು ರಾಷ್ಟ್ರದಂತೆ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಜನಾಂಗವೂ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಲ್ಲದು. ಭಾರತೀಯರ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜ್ಞಾನ ಹಾಗು ಆನಂದಗಳ ಪ್ರಭಾವವು ಅವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆ. ಕೆಲ್ಟಿಕ್ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕಲ್ಪಕತೆಯಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗು ಬುದ್ಧಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಶಿಲ್ಪಿಯು ಮೀರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ವೆಂದಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತನು ಅದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಭೆ ಇಲ್ಲದವನು ಅದರ ಕರ್ಮಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರ, ಯುಗ, ಜನಾಂಗ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿದ

ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಚಲನೆಯಿದೆ. ನಾವೂ, ಕಲೆಯೂ, ಶಿಲ್ಪಿಯೂ ಎಲ್ಲವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ವಸ್ತುಕವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಲೆಯು ಆಂತರಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಅದು ಆತ್ಮಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಡೊಂಕುಗಳಿರಬಹುದು. ತಿರುವು ಮುರುವುಗಳಿರಬಹುದು, ಭೂತದೊಡನೆ ಭವಿಷ್ಯತ್ತು ತಾಕಲಾಡಬಹುದು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಗತಿಪರ ಹಾಗು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ವಿಕಾಸದ ಉಚ್ಚತಮ ಕೃತಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಕಾಸದ ಯುಗಗಳು ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಗಿಂತ ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದ ಚಲನವಲನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೂ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಗುರಿಗಳು ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯಧ್ಯೇಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿ ಅವು ಹೊಸ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಮಾನವ ಕುಲದ ವಿಕಾಸವು ಬಾಹ್ಯವಸ್ತುಗಳ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಂತರಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ ಹೋಮರನಿಗೆ ಮಾನವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದಿತು. ವಿಚಾರಲಹರಿಯು ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸುಳಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬರಿ ಈ ಚಿತ್ರಮಯ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಅವನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಘನತೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಓಡೀಸ್ಯೂಸ್‌ನಂಥ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಆತ್ಮದ ಸಾಹಸ, ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯದ ಬಾಹ್ಯರೂಪವು ಭಾವನೆ, ರಾಗ, ವಿಚಾರ, ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿದ್ದು, ಸ್ವಭಾವದೊಳಗಿಂದ ನುಗ್ಗಿ ಬರುವ ಪ್ರವಾಹವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯು ಮಾನವನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಣಮಯ ಪುರುಷನ ಸತ್ಯ ಹಾಗು ಶಕ್ತಿಗಳ ಅರ್ಥೀಕರಣ ಹಾಗೂ ಚಿತ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿದೆ. ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಬರುವ ಕಾವ್ಯವು ಮಂತ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದ್ರಷ್ಟಾರನ ಹೃದಯದೊಳಗಿಂದ ಅದು ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ನಾವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಾಳಿನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನವು ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬಹುದು. ಕಾವ್ಯದ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನರು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಶಕ್ತಿ, ಎತ್ತರ ಹಾಗು ಸಹಜವಾದ ಘನತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಹಾಗು ಧ್ವನಿಯ ಆಳವಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಶೀಲತೆಗೆ ಬಹು ಪ್ರಧಾನವಾದ

ಸ್ಥಾನವು ದೊರಕಿದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಕಾವ್ಯದ ದರ್ಶನವು ಅರಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕಂಡಿವೆ. (1) ಭಾವನೆಗಳ ಹಾಗು ಐಂದ್ರಿಯಕ ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಾಣಮಯ ಕಾವ್ಯ. (2) ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಜೀವನವನ್ನು ಅರ್ಥೀಕರಿಸುವ ಕಾವ್ಯ. (3) ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಂತರ ಬಂದ ಕಾವ್ಯವು ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾದ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನಾಗಲಿ, ಶ್ರೀಮಂತತರವಾದ ಜೀವನಾನುಭವವನ್ನಾಗಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬರುವ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಲೋಕಗಳೂ ಮಾನವನ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೆ ತೆರೆಯಲಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅವು ಅವನಿಗೆ ಆಮಂತ್ರಣವನ್ನು ಈಯುತ್ತಿವೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಸ್ಥಾನ-ಪಾತ್ರಗಳು

ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವು ಏನಿರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಕಲೆಯೊಡನೆ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿದೆ. ಪಡುವಣದ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಕೋಲರಿಜ್, ಗಯಥೆ, ಆರ್ನೊಲ್ಡ್ ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲ ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಘಟನೆ (Action)ಯ ಆಯ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವೆಂದೂ, ಉಚಿತವಾದ ರೀತಿ (Treatment) ಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅರಳಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹೀಗೆ ಅರಳಿಸಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾದುದರಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಅಂಗಗಳ ನೈಸರ್ಗಿಕ (Organic), ಏಕತೆ (Unity) ಯಿಂದ ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರದಿಂದ ಒದಗುವ ಆನಂದವೇ ಅದರ ಫಲವೆಂದೂ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಚಿತ್ರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಉಂಟು. ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಂತದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ನೈಜ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ (Allegory)ಯೇ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ಶ್ರೇಯವೆಂದು ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆನಂದವೇ ಕಲೆಯ ಗುರಿಯೆಂದ ಮೇಲೆ, ಆನಂದವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಲ್ಲವೇ ? ಇದೇ ಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ದುಃಖಮಯ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾನವೀಯ ಕೃತಿಯ ಉತ್ಸಾಹ ಚೈತನ್ಯಗಳ ನಿರೂಪಣದಿಂದ ಈ ದುಃಖಮಯತೆಯ ಮೊನೆಯನ್ನು ಆವಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಇಲ್ಲದಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಕಲಾವಸ್ತುವು ಮಹೋನ್ನತವಿರದಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ಮಹೋನ್ನತವಾಗಿಸಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವುದು ತಪ್ಪು. ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಮೊದಲು ಉತ್ತಮ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆಯ್ಕೆ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಆರ್ನೋಲ್ಡ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಎಂಪೆಡೊಕ್ಲೀಸ್ ಎಂಬ ತನ್ನ ಪದ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ಇದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೇ ಆರ್ನೋಲ್ಡನು ತಿರುಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸರಣಿ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬರಿ ದುಃಖಮಯತೆ ಇದ್ದಿತಲ್ಲದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಆವಿದ್ಧ (Tragic) ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತಂದೊದಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯಾಚೈತನ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಜೀವನವೆಲ್ಲ ದುಃಖಮಯವೆಂದು ತಿಳಿದು ಒಂದು ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯ ಶೃಂಗವಲಯದ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತು, ನೆರೆದ ಜನರಿಗೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ

ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವಾದುದೆಂದರೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯೆಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳಿ ಆ ವಲಯದೊಳಗೆ ಧುಮುಕಿ ಜೀವಕೊಟ್ಟ ಎಂಪೆಡೋಕ್ಲೀಸನ ಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ಮೆಯುಳ್ಳ ಗೈಯೆ ಹೇಗೆ ಕಾಣಬಹುದು ?

ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ಉಚಿತವಾದ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಘಟನೆಗಳೆಂದರೆ ಯಾವು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಆರ್ನೋಲ್ಡ್ ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವಿದು : ಮಾನವನ ಹಿರಿಯ ಮೂಲ ರಾಗಾನುರಾಗಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಯಾವ ಘಟನೆಗಳು ಚೇತನಗೊಳಿಸುವವೋ ಅವು ; ರಾಗಾನುರಾಗಗಳೆಂದರೆ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದುವು, ಕಾಲಾತೀತವಾದುವು. ವಸ್ತುಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅರ್ಥಗೌರವ, ಶಾಶ್ವತ ಆಕರ್ಷಣ—ಇವೆಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಮಹೋನ್ನತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದಂಥ ಪುರಾತನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ಬಳಸಿದರೂ ಅವು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುವವೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು.

ಆದರೆ, ಆರ್ನೋಲ್ಡನ ಈ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ದೋಷಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. (1) ರಾಮಾಯಣದಂಥ ಸುಲಭ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿ ಉತ್ತಮ ಕಲೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಕುಚಿತಗೊಳಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಬ್‌ಸೆನ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ಹಾರ್ಡಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪುರಾತನ ಯುಗದ ಸಹಜ ಸುಲಭ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಚರ್ವಣಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾವು ನಿಯಮಿಸಲಾರೆವು. ಇಂದಿನ ಭೌತಿಕ ಯುಗದ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣವೂ ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲದು. ಕಲಾವಸ್ತುವು ಸುಲಭ ಹಾಗು ಏಕಮುಖವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾರೆವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತೆ ಇರಬೇಕು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಸಂಕೀರ್ಣವೂ, ಬಹುಮುಖವೂ ಸಹ ಆಗಿರಬಹುದು. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೂ, ಇಬ್ಸೆನನ ನಾಟಕಗಳ ಆಧುನಿಕತೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. (2) ಕಲಾವಸ್ತುವು ಬರಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಇಲ್ಲವೆ ಘಟನಾತ್ಮಕವಿರಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆಯೂ ಸಹ ಘಟನೆಯಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಯ ಮೇಲ್ಮೆಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಚಿತ್ರಣದಂತೆ ಭಾವನೆಯ ಚಿತ್ರಣವೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ.

ಕಲಾವಸ್ತುವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅದರ ನಿವೇದನ (Treatment) ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಲೆಯ ಯಶಸ್ಸು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆಯೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಮತವಿದೆ. ಸೇಂಟ್ಸ್‌ಬರಿ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಯು ಒಂದು

ಗುಬ್ಬಿಮರಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಹುಲ್ಲು ಕಡ್ಡಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಗಾನ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಿವೇದಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಾಗು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಸುತ್ತಲೂ ಕವಿಯು ಸೂರೆ ಗೈಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಯಾರ್ಕ್ ಹಾಗು ಲ್ಯಾಂಕ್ಯಾಸ್ಟರ್ ಎಂಬ ಎರಡು ರಾಜಮನೆತನಗಳಿದ್ದವಷ್ಟೇ. ಒಂದರ ರಾಜಚಿನ್ಹ ಕೆಂಪು ಗುಲಾಬಿ ; ಇನ್ನೊಂದರದು ಬಿಳಿ ಗುಲಾಬಿ. ಮದುವೆಯಿಂದ ಇವೆರಡೂ ರಾಜಮನೆತನಗಳು ಒಂದಾಗಿರಲು ಈ ಹೊಸ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ ರಾಜಮನೆತನದ ಸೊಸೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಓ ಗುಲಾಬಿಯ ಪುತ್ರಿ ! ನಿನ್ನ ಗಲ್ಲಗಳಲ್ಲಿ
ಕೆಂಪು–ಬಿಳಿಯ ಪ್ರತೀಕ ಒಂದಾಗಿವೆ !

ಒಂದು ಸಹಜ ಸ್ತುತಿಕವನವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕಲಾವಸ್ತುವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹತ್ವವುಳ್ಳದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ನಿವೇದನ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಕವಿಯು ಅದನ್ನು ಸುಂದರಮಯವಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಸೇಂಟ್ಸ್‌ಬರಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸರಣಿಯ ಸ್ಥಾನ ಗಣ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ದೇವರಿಗಿಂತ ಘನತರವಾದ ಕಲಾವಸ್ತುವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೇವರನ್ನು ತನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ ಕೊಂಡು ಮಿಲ್ಟನ್ ಸಹ ಮುಗ್ಗರಿಸಿದ. ಹೀಗೇ ಹೂವನ್ನಾಗಲೀ, ಮೂರ್ತಿ ಯನ್ನಾಗಲೀ ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ನಲಿದಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ ಬರಿ ಕಲಾವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆಯೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವದು ?

ವಸ್ತುವೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿರಬೇಕು ; ನಿವೇದನ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಬಂಧುರವಾಗಿರ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಇವೆರಡರ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೊಡುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಉಚಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಿ ಮಾತು ಮುಗಿಸಲು ಹವಣಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಹವಣಿಕೆಯೂ ಆವಶ್ಯಕವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಸ್ತು ವನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ.

ನಿರೂಪಣಸರಣಿಯಾಗಲಿ, ವಸ್ತುವಾಗಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಆತ್ಮಚೈತನ್ಯದ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಈ ದರ್ಶನವು ಪ್ರಕೃತಿ, ಪುರುಷ, ಮಾನವ, ಪ್ರಾಣಿಜೀವನ ಇಲ್ಲವೆ ಜಡಸೃಷ್ಟಿಯ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಇರಬಹುದು. ಅದು ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾಣ್ಕೆ ಇರಬಹುದು. ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯ, ಬುದ್ಧಿಗ್ರಾಹ್ಯ ಸತ್ಯ, ಭಾವನಾ ಮಯ ಜೀವನ, ದುಃಖ, ಸುಖ, ಐಹಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಪರಲೋಕದ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಣುವ ಕಣ್ಣು (ಬಾಹ್ಯ ಚಕ್ಷು), ಹೃದಯ, ವಿಚಾರಮಯ ಮನಸ್ಸು : ಇವೆಲ್ಲ ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಧನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಈ

ವಿಧಾನವು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ನೈಜವಾದ, ಮಹೋನ್ನತವಾದ ಕಾವ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ವಸ್ತು, ಪ್ರಾಣಿ, ಪ್ರಕೃತಿ, ಜೀವಿ, ಈಶ್ವರ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಸರಿಯೇ. "ಆದರೆ ಆತ್ಮದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊಂದದೆ ಅದರಿಂದ ಒದಗುವ ಶಾಂತಿ-ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಪಡೆಯದೆ, ಅದರಿಂದ ಬರುವ ಹಿರಿದಾದ ಆತ್ಮಿಕ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗದೆ, ಬರಿ ಬುದ್ಧಿ, ಕಲ್ಪಕತೆ, ಭಾವನಾ ಮಯತೆ, ಪ್ರಾಣಮಯ ಚಲನವಲನೆ--ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಧಾನವಾದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಮಹೋನ್ನತವಾಗಲಾರದು." ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಸಹ ತ್ಯಜಿಸಿ ಬರಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುವ ಕೃತಿಯು ಉದ್ಭವಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳಿರಲಾರದು. ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿದ್ದರೂ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಬುದ್ಧಿಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸುವ ವಿಚಾರಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾದ ವಸ್ತುವಿನ ಇಡೀ ಸತ್ಯದೊಡನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವ ಆತ್ಮಿಕ ವಿಚಾರವು ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಭಾವನಾಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಅರಸುವುದು ಭಾವನೆಯನ್ನಲ್ಲ ; ಆ ಭಾವನೆಯ ಆತ್ಮವನ್ನು ; ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಯಾವ ತಿರುಳಿನ ಆನಂದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ನಾವು ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವೆವೋ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ಜೀವನದ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಇದನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅವು ಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಕಾಣುವದು ಈ ಹಿರಿಯ ಸತ್ಯ-ಸೌಂದರ್ಯ ಆನಂದಗಳನ್ನು ; ತನ್ನವೇ ಆದ ಮಹತ್ತರ ಸತ್ಯಗಳ ಶೋಧನಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ಪಡುವ ಆನಂದವನ್ನು. ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉತ್ಕಟತೆಯು ಬರಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸರಣಿಯಿಂದ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಹಕದ ಹಿಂದೆ ಮರೆಯಾಗಿರುವ ಈ ಆತ್ಮಿಕ ದರ್ಶನದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಹ್ಯ ಹಾಗು ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ನಾಮ ಹಾಗೂ ಆಕಾರಗಳ ಮಾಂತ್ರಿಕ ದ್ವೀಪಗಳಂತೆ ಕಲಾವಸ್ತುಗಳಿವೆಯೆಂದು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದ್ವೀಪಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಗಿದ ಆತ್ಮಶೋಧನದ ಪಯಣದ ಉತ್ಸಾಹ, ಉದ್ದೀಪನ ಗಳೇ ಕಲೆಗೆ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಶಿಲ್ಪ ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಯೆಂದರೆ ದ್ರಷ್ಟಾರ. ನಮ್ಮ ಒಳಗಣ್ಣನ್ನು ತೆರೆಯಿಸುವ ಅವನ ಒಳಗಣ್ಣಿನ ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ಕಟತೆಯಿರಬೇಕು.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ತತ್ವವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ನಾವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸು ವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಥ ವಿವೇಚನೆಯು ಕಾವ್ಯದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಬಹುದು. ವರ್ಗೀ ಕರಿಸುವ ಹಾಗು ಸತ್ಯವನ್ನು ಮರೆಯಾಗಿಸುವ ವಿಚಾರಪಥ ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಚಾರಪ್ರತೀಕಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಸೂಸುವ ದರ್ಶನ ಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಈ ಭೇದದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದಾಗಿ ಅರಿತಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಾರ್ಜಿಕ್ಸ್ (Georgics) ಎಂಬ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಹರ್ಜಿಲ್‌ನು ಒಕ್ಕಲತನವನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ

ಮಾಡಿದನು. ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೇ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.ಆದರೆ ಆತ್ಮಿಕ ದರ್ಶನ ವನ್ನು ದೂರವಿರಿಸಿ ಬರಿ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಸುವ ಕಾವ್ಯವು ಅಪಾಯಕರವಾದುದು. ನೀತಿಪಾಠ, ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ—ಇವೆಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಯೆತ್ತಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದದು ಕಾವ್ಯ, ಆತ್ಮಿಕ ದರ್ಶನ. ಭಾವ, ಭಾವನೆ, ವಿಚಾರ, ರಚನಾಕ್ರಮ—ಇವೆಲ್ಲ ಆ ದರ್ಶನದೊಳಗಿಂದ ಉದ್ಬುದ್ಧ ವಾಗಬೇಕು. ಮಂತ್ರವೆಂದರೆ ಬರಿ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಪ್ರತಿ ಪಾದನೆಯಲ್ಲ. ಈಶ್ವರ, ಪ್ರಕೃತಿ, ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗು ಆಂತರಿಕ ಸತ್ಯದ ದರ್ಶನದಿಂದ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಸಂಗೀತಮಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಲಹರಿ ಅದು.

ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ (Objective),ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿ (Subjective), ಆದರ್ಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ (Idealistic), ಇಲ್ಲವೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ (Realistic) ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕಲೆಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾದ ಅಂಗಗಳು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಬೆರೆಯದೆ ಕಲಾ ಕೃತಿಯು ಉದ್ಭವಿಸಲಾರದು. ಈ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ರೀತಿಯೂ ವಸ್ತು ವಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿರುಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಲಾರದು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥ, ಪ್ರಧಾನತಃ ವಸ್ತುಕವಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಚಲನಕ್ರಮ (Process) ಹಾಗು ರಚನಾವಿಧಾನವು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಬಹುದು. ಆದರ್ಶಮಯ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಬರಿ ಹಗಲುಗನಸಿನ ವಾತಾವರಣವು ಕವಿಯದಿರಬಹುದು. ಆತ್ಮಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ರೀತಿಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಪ್ರಮಾಣದ ನಿರ್ಣಯ ಶಿಲ್ಪಿಯ ಸ್ವಭಾವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಈ ಆತ್ಮದರ್ಶನದ ಕೇಂದ್ರದಿಂದ ಶಿಲ್ಪಿಯು ತನ್ನ ಕಲಾನಿರ್ಮಾಣ ವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಸಾಕು. ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದಂತೆ ವರ್ತಿಸಬಹುದು. ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ತಿರು ಳಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಾಣಮಯ ಜೀವನದ ಸಾರವಾಗಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಬಹುದು. ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳ ಬರಿ ಚಿತ್ರಣದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅದು ಅನುಸರಿಸಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ನೇರವಾಗಿ, ವಸ್ತುವಿನ ತಿರುಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಅವನು ಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಈ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕುರಿತು ಅವನು ಬರೆಯಬಹುದು ; ಇದನ್ನು ದಾಟಿ ಬೇರೆ ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ನುಸುಳಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಸಪ್ತಸ್ವರ್ಗಗಳ ಅನಂತತೆಯನ್ನೇ ಭೇದಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಗುಲಾಬಿಹೂವಿನ ಬಣ್ಣ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವಪ್ರಕಾರದ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸೌಂದರ್ಯ, ಒಂದು ಘಟನೆಯ ವೈಭವ, ಆತ್ಮದ ಗುಹ್ಯತಮ ರಹಸ್ಯಗಳ ಗತಿ,—ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು,

ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಹಿಡಿದು ಕವಿಯು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು ಇದು : ತಾನು ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವಿನ ಆಕಾರದಾಚೆ ಇಲ್ಲವೆ ತಾನು ಬಳಸುವ ಶಬ್ದ ಅಥವಾ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಆಚೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿ ಚೆಲ್ಲವರಿಯಬೇಕು; ಅವುಗಳಿಂದ ಅದು ಬಂಧಿತವಾಗಬಾರದು. ಯಾವ ಘನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅವುಗಳಲ್ಲಿದೆಯೋ ಆ ಘನತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಅದರ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಶಿಲ್ಪಿಯು ಅವುಗಳನ್ನು ತುಂಬಬೇಕು, ಮುಳುಗಿಸಬೇಕು ; ಅವುಗಳಿಂದ ಒಗುವಿಗುವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಲ್ಲಿ (Revelation) ಆ ವಸ್ತುಗಳೇ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಶಿಲ್ಪಿಯು ಕಲೆಯ ಉತ್ತಮ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಾಗ, ಶಿಲ್ಪಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಮಾಯ ವಾಗುತ್ತದೆ. ದರ್ಶನದ ಅನಂತತೆಯಲ್ಲಿ ಋಷಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಳೆದುಹೋಗು ತ್ತದೆ. ಸಕಲ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆತ್ಮವೊಂದೇ ಅಲ್ಲಿದ್ದು, ತನ್ನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನೇ ಸುಂದರ ವಾಗಿಯೂ, ಅಧಿಕಾರಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಹೇಳುವಂತೆ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ವಿಷಯವೇನೇ ಇರಲಿ, ರೀತಿಯು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಟ್ಟಗಳಿರುವವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. (1) ಬಾಹ್ಯ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಹಾಗು ರೂಪದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಅವುಗಳಾಚೆಗಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವು ಗಳ ದಪ್ಪನ್ನ ಜವನಿಕೆಯೊಳಗಿಂದ ಎಷ್ಟು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟನ್ನು ಕಾಣು ವುದು. ಇದು ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯದ ರೀತಿ. (2) ಜೀವನದ ಹಿಂದೆ ಮರೆ ಯಾಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ Subjective ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಮರೆಯಾಗಿಸಿದ್ದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಬಾಹ್ಯ, ಭೌತಿಕ, ಪ್ರಾಣಮಯ ಹಾಗು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಮಹತ್ತರ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಉಪ ಯೋಗಿಸುವದು. ಇದು ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ರೀತಿ. (3) ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುಗಳ ತಿರುಳಿನೊಡನೆ ಸಾಯುಜ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವದು ಹಾಗು ಅಧಿಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆಯುವದು. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಕಲಾಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳವು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾರಣಮಯ ಸೌಂದರ್ಯದ ರೀತಿ. (4) ಆತ್ಮವೇ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಜೀವಿಗಳ ಸೊತ್ತಾದಾಗ ಹಾಗು ಯುಗಕ್ಕೆ ಯುಗವೇ ಸಫಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ಕಾವ್ಯದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣತೆಯು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಕಾಣ್ಕೆಯು ಎಲ್ಲ ಆಳಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟು ತ್ತದೆ. ಹಾಗು ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಗೆ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಕೃತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ. ಬರಲಿರುವ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ : "ಮಾನವನ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನ ; ಅವನ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ಹಾಗು ಫಲಪ್ರದ ವಾದ ಇತಿಹಾಸ ; (ಅವನ ಜೀವಂತ ಹಾಗೂ ಸಂಕಲ್ಪ ಪ್ರೇರಿತ) ವರ್ತಮಾನ ; ಭವಿಷ್ಯತ್ತನ್ನು ಕುರಿತು ಸಜೀವತರವಾದ ಅವನ ಆಸೆ–ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳು : ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾಳಿನ ಕಲೆಯು ಶಕ್ತಿ–ಸೌಂದರ್ಯಯುತ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವದು. ಆದರೆ ಈ

ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ದರ್ಶನಮಯತೆ ಇರುವುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಕುಲದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ದೈವಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ಆನಂದ-ಶಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಅನಂತ ವಿಕಾಸದ ಹಿರಿಮೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮೀಪ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಾಗು ಅದರ ಜೀವನದಾಚೆ ಹರಹಿರುವ ಲೋಕಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ—ಚಮತ್ಕಾರಗಳೊಡನೆ ಪಡೆದ ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಿರೂಪಿಸುವದು...ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ದೃಢತರ ಹಾಗು ಸುಂದರತರವಾದ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುವುದು. ವಿಶ್ವಾತ್ಮದ ವಿಶ್ವಘಟನೆಯ ಎಳೆಗಳಿಂದೂ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಿಂದೂ ಇಂಥ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುವುದು."

ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಸ್ತು ಹಾಗು ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ ; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಡುವಣದಿಂದ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ'ವೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರವು ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ವಿಷಯವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅದರ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಮೂಡಿದ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಅಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೆಂದರೇನು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಚಾರಮಥನವಾಗಿದ್ದರೂ ಪಡುವಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹೀತವಾಗಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಅನುಭವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬಿಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಬೇಕಾಗುವ ಇನ್ನಿಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಬರಿ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ. ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿ ಹೇಳುವ Negative Capabality ಇಲ್ಲವೆ ನಕಾರಾತ್ಮಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ (ಕವಿಯ ವಸ್ತುವು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದಾಗಿರಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅಪ್ರಿಯವಾದುದಾಗಿರಲಿ, ನಿರ್ವೇಗವಾಗಿ ಅದರ ತಿರುಳಿನೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಅದನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಅಂತಃಕರಣ) ; ಇಲ್ಲವೆ ಟಿ.ಎಸ್. ಇಲ್ಯಟ್ ಹೇಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಭಂಗ (Depersonalisation of personality)ವಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಾತ್ಮವು ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಕಂಡು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸುವ ಆನಂದವನ್ನು ಹಾಡಿಕೊಂಡ ದನಿಯೇ ಕಲೆಯ ಉಚ್ಚತಮ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯು ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇರಿದಾಗ ಕಲಾವಸ್ತುವೂ ಕಲೋಪಾಸಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಇಲ್ಲದಾಗಿ, ವಿಶ್ವಾತ್ಮವು ತನಗೆ ತಾನೇ ನುಡಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕಲಾವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಅದು ಕಲಾಪುರುಷನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಎಂದು ಹೇಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಿಷಯ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥೆಯೂ ಹಾಗು ಅದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ರೂಪವೂ ಒಂದಾಗಿ ಕೂಡಿ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಳತಿರುಳನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಆರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಗೆ ಉಚಿತವಾಗುವ ವಿಷಯಗಳು ಯಾವುವೆಂದು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದೂರದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳು ವವರಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ರಮಣೀಯತೆ ಇದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನ War and Peaceದಂತಹ ಉತ್ತಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಲೇಖಕನ ತಲೆವಾರಿನ ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಜನದ ಜೀವನವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥ ವಿರುತ್ತವೆ. ಅವನ ತಲೆವಾರು ಅವನಿಗೆ ತೀರ ಸಮೀಪವಾದುದು. ತೀರ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದುದರಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟತೆ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ತನ್ನ ಶೈಶವದಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದ ಕಥೆಗಳೂ, ನೋಡಿದ ಜನರೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಅವನ ಸ್ಮೃತಿಪಥದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಕಥಾ ವಸ್ತು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಯಾವ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೋ ಆ ತತ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಷಯವೇ ಕಲೆಯ Theme (ವಸ್ತು) ಎನ್ನಬಹುದು. ಇವರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯತಃ ಐದು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. (1) ಭೌತಿಕ ಶಕ್ತಿ ಗಳು. ಉದಾ : ಜೀವನವನ್ನು ಕೊನರಿಸುವ ಮಾತುಗಳು, ಶಿಲಾ ಮತ್ತು ಶ್ಯಾರಿಬ್ಡಿಸ್ ದಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳು. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಲ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಥಾನ (ಮಿಲ್ಟನ್‌ನ On Time ಎಂಬ ಕವಿತೆ) ; ಪರ್ಲ್ ಎಸ್. ಬಕ್ ಎಂಬವಳ Good Earth ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿ ; ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರದೇಶವು ರೂಪುಗೊಳಿಸಬಹುದು, ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು. (2) Organic ಇಲ್ಲವೆ ಆಂಗಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಪುರುಷ ಸ್ತ್ರೀ ಜಾತಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣ ಹಾಗು ವಿಕರ್ಷಣ (Repulsion), ಅನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಾಮ (Incest), ನಂಬಿಗೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ನಾಶ. (ಟರ್ಜಿನೆವ್‌ನ Fathers and Sons). (3) ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು ಹಾಗು ಶಾರೀರಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಇವುಗಳ ಅರಿವು ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ (ಹೆಚ್. ಜಿ. ವೆಲ್ಸ್‌ನ Marriages). ಶಿಕ್ಷಣ, ರಾಜಕಾರಣ, ಪ್ರಚಾರ—ಇವೂ ಇಂಥ ಜಾತಿಯ ವಸ್ತುಗಳು. (4) ಅಹಂಕಾರದ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಈ ವಸ್ತುಗಳು. ಉದಾ : Instinct (ವಾಸನೆಯಿಂದ) ವಿಚಾರಶೀಲತೆಯವರೆಗೆ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದ ಮಾನವನ ಚಿತ್ರಣ. (ಗಯಥೆಯ Faust) ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗು ಅಹಂಕಾರಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಸ್ತುಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. (5) ದೈವಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಇವು ಮಾನವನಲ್ಲಿಯೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರಬಹುದು. ಡಾಂಟೆಯ ದರ್ಶನ. ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಸ್ತುಕವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಇರಬಹುದು.

Prometheus Unoured, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ As You Like It ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಧದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಯೋಜನೆಯಾಗಿದೆ. (1) ಭೌತಿಕ : ಕುಸ್ತಿಯಾಟ, ಅಡವಿ, ಸಿಂಹ ಹಾಗು ಹಾವು. (2) ಆಪ್ತರಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧ ; ಅಣ್ಣ–ತಮ್ಮಂದಿರಲ್ಲಿ, ಪುರುಷ–ಸ್ತ್ರೀ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧವೂ ಈ ಮಾಲಿಕೆಗೇ ಸೇರಿದೆ. ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತರಹದ ದಾಂಪತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. (3) ಅಹಂಕಾರದ ಶಕ್ತಿಗಳು. ವಿಷಯ, ಸಂವಿಧಾನಕ ಹಾಗು ಸನ್ನಿವೇಶ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ Theme ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲವೆ ನೀತಿಪಾಠ ಎಂದು ಅರ್ಥ ಮಾಡಬಹುದು.

ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಹಾಗು ವರ್ಗೀಕರಣ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಷಡಂಗಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮ ವಿಕಾಸದ ಮೂರು ಹಂತಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒರೆಗಲ್ಲು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯ

1988

ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಹಾಗು ವರ್ಗೀಕರಣ

1) ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಶಾಸ್ತ್ರವೇ. ಅದೇ ರೀತಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಯೆ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯನ್ಸ್ ಹಾಗು ಪ್ರೋಸ್ ಎಂಬ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳು ಬಹಳ ಗೊಂದಲವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿವೆ. Poetry ಹಾಗು Prose ಎಂಬ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡ ಕಾವ್ಯವೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲುದು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯ—ಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೀರ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ ; ಗದ್ಯದಿಂದಲ್ಲ. ಸುದೈವದಿಂದ ಈ ಗೊಂದಲ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

2) ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ವಾಙ್ಮಯವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಇಂಥ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾಶ್ವತತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ನ್ಯೂಟನ್ನನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನ್ಯೂಟನ್ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೇ ಈಗ ಎಷ್ಟು ಜನ ಓದುತ್ತಾರೆ ? ಅವನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಇವತ್ತಿನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯ ತಿರುಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವೆರಡೂ ಅವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಪಾರ್ವತೀ ಪರಮೇಶ್ವರರಂತೆ ವಾಗರ್ಥಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

3) ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ Literature of Power ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Literature of Knowledge ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಸಾನುಭವವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಬರವಣಿಗೆ Pure Literature ಇಲ್ಲವೆ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಡಾರ್ವಿನ್ ಬರೆದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಶೈಲಿ ಇರಬಹುದು. ಈ ಶೈಲಿ ಲೇಖಕನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮುದ್ದಣನ ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ.

4) ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಶಾಸ್ತ್ರ ತೀರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಅಲ್ಪಾಂಶದಲ್ಲಾದರೂ ಅವು ಬೆರೆತಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಅವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣ ಕಣ್ಣೆಗೊಡೆದು ಕಾಣುವಂತೆ ಇದ್ದಾಗ ನಾವು ಮಿಶ್ರಸಾಹಿತ್ಯ

ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರವಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರಬಂಧ—ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಮಿಶ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

5) ಶುದ್ಧ ರಸಾನುಭವವೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಬರವಣಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಆ ಅನುಭವವು ಸೀಮಿತವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಜಗತ್ತು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ, ಬೌದ್ಧಿಕ, ಇಲ್ಲವೆ ಭಾವನಾಮಯವಾದುದಾಗಿರಬಹುದು.

ಜಗನ್ನಾಥದಾಸರ ಹರಿಕಥಾಮೃತ ಸಾರವನ್ನು ಬರೀ ತತ್ವವೆಂದು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸಬೇಕಲ್ಲ. ತತ್ವನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರಸಾನುಭವವು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ "ಅರಿತವರಿಗತಿ ಸುಲಭ ಹರಿಯ ಪೂಜೆ" ಭಾವಗೀತವು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

6) ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಬರವಣಿಗೆ, ಖಾಸಗಿ ಕಾಗದ ಪತ್ರ, ಲೆಕ್ಕಪತ್ರ, ದಿನಚರಿಯ ಬರವಣಿಗೆ, ಕಾಯ್ದೆ ಕಾನೂನು, ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟರಿ ವರದಿಗಳು, ಭೂಗೋಲವನ್ನು ಕುರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕಗಳು—ಇವೆಲ್ಲ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಬಹುದು ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಾರವು.

7) ಹಾಗಾದರೆ ಮಿಶ್ರ ಹಾಗೂ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವರ್ಗೀಕರಣ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ?

ಕೆಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣ ಸಾಧುವೆನಿಸುತ್ತದೆ :

i) ಜ್ಞಾನಪ್ರಸಾರಾರ್ಥ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ನೈತಿಕ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಬರವಣಿಗೆಗಳು, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಲೇಖನಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯಾಗಲಿ, ಉಪದೇಶಕನಾಗಲಿ, ರಸವಂತಿಕೆಯಿದ್ದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತು ಪಾಲು ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ii) ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಸೀಮೆಯೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೆರಡೂ ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಗಿಬನ್ ಇಲ್ಲವೆ ಲಿಟನ್ ಸ್ಟ್ರೇಚಿಯವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇತಿಹಾಸ, ಪ್ರವಾಸಸಾಹಿತ್ಯ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರಬಂಧ, ರೆಸ್ಕಿನ್ ಇಲ್ಲವೆ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆ—ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಮಿಶ್ರಣ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

iii) ಭಾವನಾಪರವಶತೆ ಇಲ್ಲವೆ ರಸಾನುಭವವೇ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ರಾಜಗುರಿಯಾದಾಗ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉದ್ಬುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಸಣ್ಣಕತೆ—ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಲೇಖಕನ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾದಂಬರಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆತ್ಮಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗುರಿಯನ್ನು ಅವೆಂದೂ ಮಸುಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಷಡಂಗಗಳು

ಹತ್ತು ಮೂಲ ಮಾತುಗಳು

1) ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಗಮಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ನೃತ್ಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿರಬಹುದು. ಆ ನೃತ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯದ ಗತಿಹಿಡಿದು ಪದ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಾಗ್ಮಿಯ ಮುಖಮುದ್ರೆಗಳ ಚಲನವಲನದಂತಹ ಗತಿಯೂ ಅದರಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನಾಂಗದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದ ಉಗಮ ಆದಿಕರ್ನಾಟಕರ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿದೆ. ಪೂರ್ಣ ವಿಕಸಿತವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾಳಲಯಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯದ ಆಧಾರ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ ಶಬ್ದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

2) ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞರು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕುಲವು ಉಗಮಕ್ಷೇತ್ರವಾಗದೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉಗಮಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅನುಕರಣಪ್ರವೃತ್ತಿ, ಅನುಕೃತ ವಸ್ತುಗಳಿಂದ ಲಭಿಸುವ ಆನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ, ತಾಳಲಯದ ಕಡೆಗೆ ಮೂಲತಃ ಇದ್ದ ಒಲವು — ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಂಥ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉದಯಿಸಿತೆಂದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರೆವು.

3) ಕಲೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಗಮ ಓರ್ವ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಆದಿಕರ್ನಾಟಕನು ಒಂದು ಕುದುರೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಗವಿಯ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಉದ್ಬೋಧಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅದು ಕಲೆಯ ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯೇ ಸರಿ.

4) ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಲೆಯ ಅಂಗಗಳು ಮೋಲ್ಟನ್ (Moulton) ಹೇಳುವಂತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು—

i) ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥನ, ii) ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ನಿರೂಪಣೆ, iii) ನೂತನ ಕಲ್ಪಕಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾವ್ಯ, iv) ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಯಥಾವತ್ತಾದ ನಿರೂಪಣೆ (ಗದ್ಯ).

ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದಯ ಹೊಂದಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಈ ನಾಲ್ಕು ದಿಶೆಗಳಲ್ಲಿ ಟಿಸಿಲೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಷಡಂಗಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ.

5) ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಮೊದಲು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಥನ ಮುಖ್ಯ. ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಕತೆಯೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥನದ ಈ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಲಿ ಇಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಲಿ ಸರಿಹೋಗುತ್ತವೆ.

6) ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಕಲ್ಪಕಕಥನವು ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಲನವಲನ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಸಂಗೀತವು ಉಳಿದುಕೊಂಡರೆ ನಾಟಕವು ಅಪೆರಾ ಆಗುವುದು. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

7) ಮೂರನೆಯ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಾವಗೀತವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ಇರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಲನವಲನ ಇಲ್ಲವೆ ಗತಿ ಇಲ್ಲಿ ಕಳೆದುಹೋಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಚಿಂತನಪರತೆ ಧ್ಯಾನಪರತೆ—ಇದೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ.

8) ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಶಾಸ್ತ್ರವೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯ ವಿವರಣೆ ಎಂಬುದು ವಾಙ್ಮಯದ ಒಂದು ಭಾಗವಾದರೆ, ಇದ್ದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೂರು ಸೃಜನಶೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ :

i) ಕಥನ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಣನೆ, ii) Presentation ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರೂಪಣ, iii) ಚಿಂತನಪರತೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಾಸ್ತವಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಇವು ಸೃಜನಶೀಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿದ್ದರೆ ಇವು ಮೀಮಾಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿವೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಚಿಂತನಪರತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದ್ದ ವಸ್ತುಗಳ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿಂತನೆಯೇ ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆ ಇತಿಹಾಸವು ಕಥನವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆಗಿಹೋದ ಘಟನೆಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯ ಕಥನ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಣನೆ.

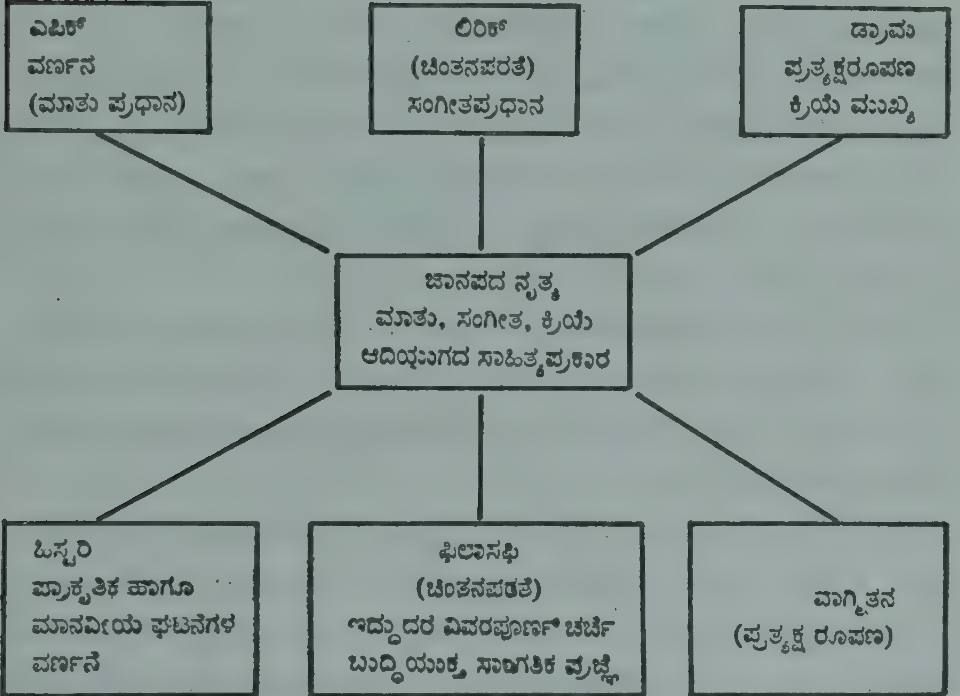
ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಂತೆಯೇ ವಾಗ್ಮಿ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ

ರೂಪಣ (Presentation)ವಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ. ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಯು ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ.

9) ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಮೂರು ಶಾಸ್ತ್ರಾಂಗಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಾರದು. ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳಂತೆ ಈ ಘಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯೇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

10) ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೂಲವಾಗಿರಲಿ ಬಿಡಲಿ ಈ ಘಟಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಘಟಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಒಂದು ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆರೋಪಣೆ



ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯಮದ ವಿಕಾಸದ ಮೂರು ಹಂತಗಳು

ಹನ್ನೆರಡು ಮೂಲ ಮಾತುಗಳು

1) ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಚಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಭಾವವಿರೋಧವಿರುವುದು ವಾಚಕ ಹಾಗು ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಲ್ಲ. ಸ್ಥಿರೀಕೃತ ಹಾಗೂ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ (ಚಲಾವಣೆ ಯಲ್ಲಿರುವ) ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಡುವೆ ಈ ಭಾವವಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

2) ವಾಚಕ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯಿಂದ ಕವಿಗೆ, ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದಿತು. ಇಂಥ ಚಲಾವಣೆಕಾವ್ಯ ಕವಿಯಿಂದ ಕವಿಗೆ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳು ಲಯವಾಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳು ಬಂದು ಸೇರಬಹುದು. ಮಹಾಭಾರತದ ಇಂದಿನ ಆಕಾರ ವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇದು ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸ್ಥಿರೀಕೃತ ಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂದರೆ ಅಚ್ಚಾದ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಎರಡನೆಯ ಆವೃತ್ತಿ ಬರುವವರೆಗೆ ತಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

3) ಕಾವ್ಯ ವಾಚಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಅದು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾವ್ಯ ತಿಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಪ್ರಭಾವ ಬೆಳೆದೊಡನೆ ಲಿಖಿತ ಇಲ್ಲವೆ ಮುದ್ರಿತ ವಾಙ್ಮಯವು ಬಹುಪಾಲು ಪಂಡಿತರ ಸೊತ್ತಾ ಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

4) ವಾಚಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಕಾರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಸಾಮೂಹಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾಗಿರು ತ್ತದೆ. ಅನೇಕ ಕವಿಗಳ ಬರವಣಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಹಾ ಭಾರತವು ವ್ಯಾಸಪ್ರಣೀತವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೆಷ್ಟು ಕವಿಗಳ ರಚನೆ ಸೇರಿದೆಯೋ ಬಲ್ಲವರಾರು ? ಆದರೆ ಪುಸ್ತಕವೆಂದಕೂಡಲೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕೃತಿರಚನೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆ ದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದಿರಿಸುವ ಅಧಿಕಾರ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾನೂನು ಅವನ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

5) ವಾಚಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವುದೇ ಸೌಂದ ರ್ಯದ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃತ್ವ ವಿಶೇಷವಾಗಿ

ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಮೇಲೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ಲಕ್ಷಣವಾಗುತ್ತದೆ.

6) ಓಲೆಗರಿ ಮುದ್ರಣಾಲಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿದಾಗ ಮುದ್ರಣದ ಮೂಲಕ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಅಧಿಕಾಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತತ್ವದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತರಹದ ವಾಚಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉದ್ಭೂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿಯ ಮೂರನೆಯ ಹಂತ, ಇಲ್ಲವೆ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸರ್ವರ ಸ್ವತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾ ಪ್ರಸಾರದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿರುಚಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಬಹುದೆಂದು ಎಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪತ್ರಿಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸರ್ವರ ಸ್ವತ್ತನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ.

7) ಆದರೆ ಪತ್ರಿಕಾ ವಾಙ್ಮಯವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿಸಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿರುಚಿಯ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಕಾವಾಙ್ಮಯವೇ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರೀ ಪುಟ ತಿರುವಿ ಹಾಕುವ ಓದಿಗೆ ಈಗ ಚಾಲನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದರ ತಿರುಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

8) ಬರೀ ವಾಚಕನಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕನ ಮೇಲೆಯೂ ಪತ್ರಿಕಾವಾಙ್ಮಯವು ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದೆ. ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಅನಾಮಧೇಯ ಪ್ರಕಾಶನ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಹಾಗೂ ಅನೈತಿಕ ಬರವಣಿಗೆಗೂ ಅನಾಮಧೇಯರ ಮುಖಾಂತರ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತರು ಕೆಲವೊಂದು ನೈತಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುವ ತನಕ ಈ ಬವಣೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ.

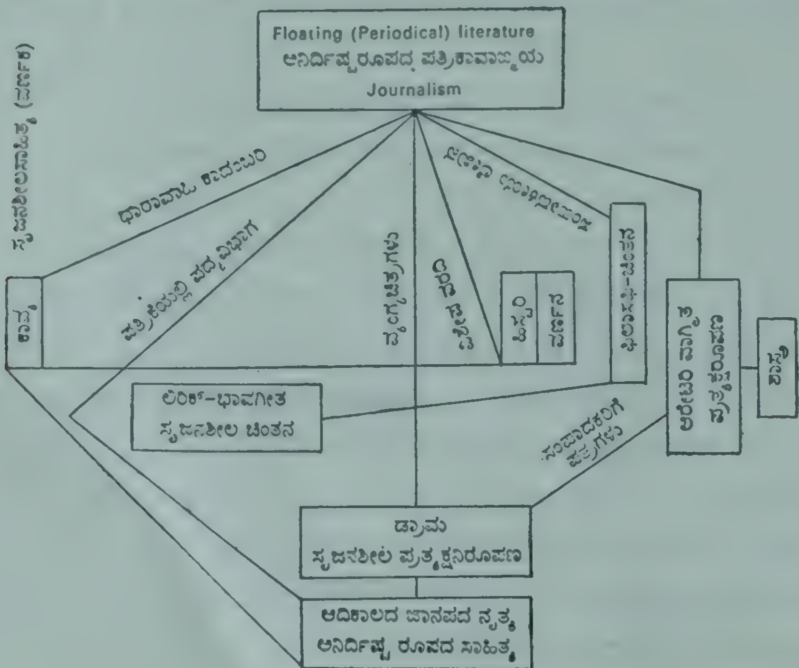
9) ಪತ್ರಿಕಾ ಲೇಖಕರು ಸದ್ಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಬರೆಯುತ್ತೇವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಸಾರ್ವಕಾಲೀನ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

10) ಪತ್ರಿಕಾವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೆ ಅದರ ಮೇಲ್ಮೆಗಳಿವೆ. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾಃ ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕೆಲವೊಂದು ಸಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಪತ್ರಿಕಾವಾಙ್ಮಯವು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಯುಗದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸುವುದೂ ಬರೆಯುವುದೂ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚೋದನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದಿಂದ ಬಂದರೂ ಅದೆಲ್ಲ ಒಂದು ಭವ್ಯತರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಕಂಡುಬಂದಲ್ಲಿ ಅದೂ ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಸರಿ. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣ ತತ್ವಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೇ

ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸರ್ವಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಧಿಡೀರ್ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಸರಿ ! ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತಿಗೆ ವಾದವಿವಾದಗಳು ಬೇಕು. ಪಾರ್ಶ್ವದೃಷ್ಟಿಯು ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಸೌಂದರ್ಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಿಗಿಂತ ಅವನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ ಹಾಗು ವಿಧಾನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪ ಹಾಗು ವಿಧಾನಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತಿ, ಒಂದು ಶಾಶ್ವತರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

11) ಪತ್ರಿಕಾಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಚಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಮೋಲ್ಟನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿ ವಾಚಕು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ತನ್ನ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆಯು ಪ್ರಕಟವಾದೊಡನೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸಂಚಿಕೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖನಕಾರ್ಯವು ಅನಾಮಧೇಯವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಸುಲಭ ಕ್ರಯಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಕೆ ದೊರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಓದುವ ಆಸೆ ಕುದುರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯಿಂದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸ್ವಂತಿಕೆಯು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು 'ಬಾತ್ಮಿ'ಯೂ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ವಿಷಯವಾಗುತ್ತದೆ.

12) ಸಾಹಿತ್ಯದ ಷಡಂಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಾಗಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಷಡಂಗಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಕಾಸದ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ಥಾನವಿದೆ.



ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒರೆಗಲ್ಲು

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೇನು ?

ಕರ್ನಾಟಕದ ವಾಙ್ಮಯವು ಅತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಅದರ ದಶದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನೂ ಅಷ್ಟ ದಿಕ್ಪಾಲಕರನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿದವನು ಉತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವನೆಂಬುವದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. "ನಹಿ ಜ್ಞಾನೇನ ಸದೃಶಂ ಪವಿತ್ರಮಿಹ ವಿದ್ಯತೆ" ಎಂಬುದೊಂದು ಭಗವದ್ವಚನವುಂಟು. ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಕ್ತಿಯು ಮೇಲಿರಬಹುದು ; ಭಕ್ತಿಗಿಂತ ಮುಕ್ತಜೀವಿಯ ಜೀವನವು ಹೆಚ್ಚು ಶ್ರೇಯಸ್ಕರವಾಗಿರಬಹುದು. ಭಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಮಾನವನು ದೇವನಡಿಗಳೆಡೆಗೆ ಚಾಚಿದ ತನ್ನ ಅಂತರಾಳದ ದೀಪದ ಕುಡಿಯೇ ಸರಿ. ಇದರ ಫಲೋನ್ಮುಖತೆಗೆ ಜ್ಞಾನಕ್ಕಿಂತ ಗುರುದರ್ಶನದಂಥ ತೀವ್ರ, ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಬೆಳಕು ಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನುಳಿದ ಮೇಲೆ ಹೀಗೆ ಬಂದ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವದಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಜ್ಞಾನದಂಥ ನಿಧಿಯು, ಸಂಪತ್ತಿಲ್ಲ, ವೈಭವವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಸಾಧಕನ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವು ಅತಿ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಎಂತಹ ಜ್ಞಾನ ? ವೇದಾಂತವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಹಳೆಯ ರಗಳೆಯೇ ಸರಿ. ಹೀಗಾಗಿರುವ ತಪ್ಪು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ವೇದಾಂತಗ್ರಂಥಗಳದಲ್ಲ, ಇಂದಿನ ಹಾಳು ವೇದಾಂತಿಗಳದು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದ್ವೈತವೆಂದರೆ ಕೈವಲ್ಯ ಸುಖವಾಗುವದು. ಹಲವರಿಗೆ ದ್ವೈತವೆಂದರೆ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಪದವಿಯು ಬರುವುದು. ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ವ್ಯಾಕರಣ ನಿಷ್ಣಾತರಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನುಳಿದವರು ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರನಿಪುಣರಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಂತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಮಹನೀಯರು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವದುಂಟು. ಇನ್ನುಳಿದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಅವರು ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಹ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ವೇದಾಂತಿಗಳು ಒಂದು ವಿಧವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಆರ್ಯರ ಉಜ್ವಲ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ಅವರು ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವರು. ಜೀವನದ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಈ ತತ್ವಗಳು ಪ್ರಕಾಶಿತವಾಗವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಗ್ರಹಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಅವರ ವಿದ್ಯಾರ್ಜನೆಯು ಅಕಾಲವೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ಯಾರಿಗೂ ಹಿತಕರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ತರಹದ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಘಾತವಾಗುವದೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕೆ ? ಇಂತಹ ವೇದಾಂತವು ನಿಜವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಅಂಧಾನುವರ್ತನೆ ಮಾತ್ರವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರಂತೆ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನರು ಹಳೆಯದನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಳಿದು ಇಂದಿನ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುವದೂ ದೋಷವೇ ಸರಿ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪ್ರಾಚೀನವೂ ಅಲ್ಲ, ಅರ್ವಾಚೀನವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನಿರಂತರವಾದುದು. ಮಾನಸಿಕೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಮಾನವರನ್ನು ಅಂತರ್ಮುಖರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವದು, ಇಲ್ಲವೇ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವರಿಗೆ ಮಾನಸಿಕ ಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವದು—ಇದೇ ಅದರ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಗುರಿಯು.

ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬೇಕು, ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಈ ವಿಶಾಲವಾದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗುವುದ ಹೇಗೆ ? ನಾವು ನಿಜವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ಅವು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬಂದರೂ ಆದರದಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವದು ನಮ್ಮ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಟೇನ್ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ವಿದ್ವಾಂಸನು ಅನೇಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಓದಿ ಕಡೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದನು.

ಇಂದಿನ ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಹಾದಿಗೂ ಹಿಂದಿನವರ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಎಷ್ಟೋ ಅಂತರವಿದೆ. ಇಂದಿನ ಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲವೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆದವರು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೇದಪಾರಂಗತರು ಎಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿವಂತರಾಗಿದ್ದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದೆ ಅವರಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲ ದೃಷ್ಟಿಯು ಬೆಳೆಯುವ ಸಂಭವವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಆರ್ಯಕುಲದ ತತ್ವಗಳನ್ನರಿಯದ ಆಧುನಿಕ ಪಂಡಿತರು ಒಂದು ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಕುರುಡೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ : ಪೂರ್ವಜರು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆ ಕುಳಿತರೆ ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಹೇಗೆ ? ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಗತಿಯು ಎಷ್ಟಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ನಮಗೆ ಇಂದಿನ ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕೂಲವಾಗುವುದು. ಇನ್ನುಳಿದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಾದರೂ ವಿಚಾರ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಹೇಗೆ ಸಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲೋಕವು ವಿಶಾಲವಾದಷ್ಟೂ ಅದು ದೈವಿಕವಾಗುವುದು. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಕೇವಲ ಮತಾವಲಂಬಿಯಾಗಿ ಸಂಕುಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕೆಂಟು ಧರ್ಮಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ಕುಳಿತರೆ ಜನ್ಮವು ಸಾರ್ಥಕವಾಗದೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಇನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇರೆಯಾದರೂ ಯಾವುದು ? ಕೇವಲ ತತ್ವ ಜ್ಞಾನದ

ಗ್ರಂಥಗಳಿಗೆ ಶರಣುಹೋಗಬೇಕೆ ? ಏಕೆಂದರೆ ಪರಮಾರ್ಥವೇ ಜೀವನದ ಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿದೆ. ಅದಿಲ್ಲದ ಬಾಳುವೆಯು ವ್ಯರ್ಥವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿಯ ಮೋಡಗಳಂತೆ ಸಂಚರಿಸುವ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಗುರಿಯಲ್ಲ. ನೋಡಿದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಪರಮಾರ್ಥವಿಲ್ಲ ? ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನದ ಆದ್ಭುತ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗಿವೆಯೇನು ? ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಆ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿಯ ಅದ್ಭುತ ಕ್ರಿಯೆಯು ನಮಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗದೇನು? ಅದರಂತೆ ಇತಿಹಾಸ,ಅದರಂತೆ ಉಳಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು. ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಬಯಕೆಗಳೂ ಪೂರೈಸುವವು. ಅವು ಕೇವಲ ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ ; ಜೀವನದ ದೃಶ್ಯವೂ ಅಹುದು. ಪ್ರಪಂಚದ ಪಡಿನೆಳಲು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ; ಪ್ರತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಅಹುದು. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗುರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ರಾಜಮಾರ್ಗಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವವು. ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕವಿಗಳೂ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ತಿರುಳನ್ನರಿಯುತ್ತ ಅದನ್ನು ಕಣಕಣವಾಗಿಯೂ ನಮ್ಮ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರಸಿದಿರೆ ನಾವು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದೆ ?

ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮೇರೆಯನ್ನೆಳೆಯಲು ಯಾರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉಜ್ವಲ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಚಯವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆರ್ಯಾವರ್ತವು ಉಜ್ವಲತಮ ವಿಚಾರಗಳ ತಾಯ್ನಾಡಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇನ್ನುಳಿದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಚಾರಗಳ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಅವುಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ವಿಶಾಲವಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ? ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪೂರ್ವವಿಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಿಮವಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ, ಮಾನವ ಕುಟುಂಬವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ಮಾನವೀಯ ವಿಚಾರ ಕ್ರಮವು ಎಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತ ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ತೋಚಿದಂಗೆ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸತೊಡಗಿದವನೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನು. ಅವನು ವೇದಾಂತವನ್ನೋದಿದ್ದರೂ ಕೇವಲ ವೇದಾಂತಿಯಲ್ಲ ; ನಾಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನೂ ಆಸ್ತಿಕವಾದವನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಕೇಳುವನು. ಚಾರ್ವಾಕಪದ್ಧತಿ, ಸಾಂಖ್ಯಯೋಗ, ಕರ್ಮಯೋಗ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಪಥಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಲಿನವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ನೋಡುವನು. ಸಾಮ್ಯವಾದ, ಉಗ್ರವಾದ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಅವನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಆದರೆ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅವನು ಯಾವ ಮತಾವಲಂಬಿಯೂ ಆಗಲಾರನು. ಹೀಗೆ ಹಕ್ಕಿಯಂತೆ ಗಗನಸಂಚಾರಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಸಂಪನ್ನನು ತನ್ನ ಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತನಾಗುವನು. ಮುಂದೆ ಹಕ್ಕಿಯು ತನ್ನ ಗೂಡಿಗಿಳಿದು ಬರುವಂತೆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವದಾದರೊಂದು ಪಲ್ಲಟವಾಗಿ ಅವನು ಕೆಲವೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಮರುಳಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಆಂದೋಲನದ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ತಬ್ಧತೆಯಲ್ಲ; ವಿಶ್ವದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ ಹೃದಯದ ಹಸಿವನ್ನು ಕಳೆದು ಕಡೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಮನಗಂಡಿರುವ ಒಂದು ಮನಃಶಾಂತಿ.

ಇನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರಾದರೂ ಏನು ? ಅದು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಮಾನವೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾತ್ರ ಎಂದಿಗೂ ಹೋಗಲಾರದು. ಅದು ಜನಜೀವನದ ಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದೊಂದು ಜನಾಂಗವು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೃದ್ದೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿದ ಪ್ರಗತಿಯ ಇತಿಹಾಸವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ವಾಙ್ಮಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವೆ. ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯ, ಶೈಲಿ, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ, ರಚನಾಪದ್ಧತಿ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಗಗಳು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ರಚನಾಕ್ರಮವುಂಟು. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಅನನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಯೋಜನೆಯಾಗಿರುವದು. ಆದರೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟುವಾಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ನಿರ್ಣಯದ ಮೂಲ ಶಕ್ತಿಯು ಅವುಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೀಯಲು ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆಯೋ ಅದು ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮನುಷ್ಯನ ಜ್ಞಾನಪ್ರಿಯತೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸುವ ಸಾಧನವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಈ ಜ್ಞಾನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಅತುಲವಾದುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಣುವೂ ಕೂಡ ಈ ಒರೆಗಲ್ಲಿನ ಒರೆಗೆ ಹತ್ತಬೇಕಾಗುವದು. ಚೊಕ್ಕಾದರೆ ಅದು ಉಳಿಯುವದು ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಳಿಯುವದು. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಹ ಅದರಂತೆಯೇ "The greatest number of the greatest ideas," ಅಂದರೆ ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಉಚ್ಚತಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಳಗೊಂಡಿದೆಯೋ, ಅಷ್ಟಷ್ಟು ತೇಜಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಇನ್ನುಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಡಿಮೆ ತರಗತಿಯವು. ಅಂದರೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾದ ಗುಣ ನಿರ್ಣಯದಲ್ಲಿ ಅವು ತುಸು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಬಹುದು. ಅಥವಾ ಈ ಕೂಟ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ನಿರ್ಣಯವೊಂದಾದರೆ ಉಳಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ತಮಗೆ ತಾವಾಗಿಯೇ ಉತ್ತರವನ್ನೀಯುವವು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಅತುಲವಾಗಿದ್ದ ಮೇಲೆ, ಅದರ ಶೈಲಿಯೂ ಅಸಮವಾಗಿರಲೇಬೇಕು.

ಏಕೆಂದರೆ ಉಜ್ವಲತಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅವು ಗಳಿಗೆ ಉಜ್ವಲತಮವಾದ ಪದಸಂಯೋಜನೆಯೇ ಬೇಕು.

ಕನ್ನಡನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಿಡಿ

ಇನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹತ್ತುವುದೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಈಗ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರುಷಗಳಿಂದ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಸಿಗನೋರ್ವನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರೆ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಮಾನಸಿಕೋನ್ನತಿಯಾಗಬಹುದೆ ?

ನಮ್ಮ ವಾಙ್ಮಯವು ಸಂಸ್ಕೃತದಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ; ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಷ್ಟು ವಿಶಾಲವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಗಿದ್ದ ಜೀವ ಕಳೆಯೇ ನಮ್ಮ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೂ 14ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಏನಿತ್ತು ? ಅದು ಕೇವಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಕ್ರಾಂತಿಗಳ ಯುಗಗಳಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದವು. ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿಯೂ ಶೈಲಿ ಯಲ್ಲಿಯೂ ನವೀನತೆಯು ಬಂದೊದಗಿತ್ತು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಭಾವಗೀತೆಗಳವರೆಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾಗಿರುವ ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಆಗಿಹೋದದ್ದಲ್ಲದೆ ವಚನಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ದಿವ್ಯವಾದ ಮೇಳವು ಮೆರೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇಶಕ್ಕೂ ಅವರ ದೈವಪರೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತಿದಕೂಡಲೇ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಭಾರತೀಯರ ಒಳಜಗಳಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಸುಸಮಯವು ಒದಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ.

ಆದರೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "Extremely little contribution to the world's stock of knowledge" ಅಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೀರ ತುಸು ಸಂಚಯವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಓರ್ವ ಮಹನೀಯರು (E. P. Rice) ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಕೇಳಿ ಯಾರಿಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗದಿರದು. ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ನಾವು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವದು ಎಂತಹ ಜ್ಞಾನ ? ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವೇನು ? ಅಥವಾ ಇತರ ವಿವಿಧ ವಿಷಯ ಗಳೇನು ? ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನು ನೂತನವಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಚಯವೆನಬೇಕೆ, ಯಾವ ವಿಚಾರವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿರುವುದು ? ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳೂ ಬುನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದ ಇಳಿದು ಬಂದುವೇ. ನವೀನತೆಯು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಅವು ಪುನರುಜ್ಜೀವನವನ್ನು ಪಡೆದ ಜೀವನಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವದು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು(Shakespeare) ಜಗತ್ತಿಗೆ ಯಾವ ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟನು? ಶೆಲ್ಲಿಯ(Shelley)ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರತೀತಿಯೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ

ಇನ್ನುಳಿದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲವೇನು ? ದೇಶಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ಆ ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತುಸು ಭೇದವಾಗಬಹುದು ಇಷ್ಟೆ.

ಆರ್ಯಾವರ್ತದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಂಡದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೊಡನೆ ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೂ ಮುಂದೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಸಾವಿರಾರು ವರುಷಗಳಿಂದ ಆರ್ಯಾವರ್ತದ ಜೀವಾಳವನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈಗ ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಅನೇಕ ಧರ್ಮಸ್ಥಾಪಕರ ತವರುಮನೆಯಾದ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಎಲ್ಲ ತರಹದ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಶಾಂತಿಯನ್ನಿತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿದೆಯೆಂಬಲ್ಲಿ ಏನೂ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಂಬಲವು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಿತ್ತು. ಈ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಅನೇಕ ಆಚಾರ್ಯರು ಕರ್ನಾಟಕದವರು. ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ, ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಇಂಥ ಮಹನೀಯರನ್ನು ಆರ್ಯಾವರ್ತದ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ದಯಪಾಲಿಸಿದ ಕರ್ನಾಟಕ ಮಾತೆಯು ಎಂಥ ಉಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತಾಯ್ನಾಡಾಗಿರಬೇಡ ?

ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕನ್ನಡನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪವು ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ? ಬಸವೇಶ್ವರನನ್ನು ಕೂಡಿ ನಿಂತ ವಚನಕಾರರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ತರಗತಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಪುರುಷರಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? ಮನುಷ್ಯನು ಯೋಗಿಯೂ ಭೋಗಿಯೂ ಕೂಡಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ತನ್ನ 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಲ್ಲಿ ಸಾರಿದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯು ಪೂಜ್ಯನಲ್ಲವೇನು ? ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬೇಲಿಯನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ತನ್ನ ತ್ರಿಪದಗಳಿಂದ ವಾಮನನಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಜೀವನವನ್ನು ನವೋನವವಾಗಿ ಮಾಡಲೆಳಸಿದ ಸರ್ವಜ್ಞಮೂರ್ತಿಯು ಎಂತಹ ಆದರ್ಶಪುರುಷ? ದಾಸಕೂಟದಂಥ ಉಜ್ವಲ ತಪಸ್ವಿಗಳ ಸಮುದಾಯವು ನಮಗೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದು? ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಅಮೃತವಿದೆ. ನಿಜವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದೆ. ಜೀವನವನ್ನು ಪಾವನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಯಸುವವರು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನುಡಿವೆಣ್ಣಿನ ಆದರಾತಿಥ್ಯವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು. ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯು ಲಲಿತವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಷೆಗಳಂತೆ ದೈವಿಕವಾದುದು. ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಅಮೋಘವಾದ ಪ್ರವಾಹವು ಗೊತ್ತಾಗುವದು. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ—ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ—ಇನ್ನೇನು ?

ಇಂಥ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಬಗೆಯು ಬೆರಗಾಗದೆ? ಸಮತೆ—ಮಮತೆಯ ಭಾವವನ್ನೂ ಹೊಸತಾದ ಜೀವನದ ಪರಿಯನ್ನೂ 5–6ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಶಿಲಾಲಿಪಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ದುರ್ವಿನೀತ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾದಮೇಲೆ

ನೃಪತುಂಗನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಂಡು ನಾವು ಪಂಪ ರನ್ನರು ಕಟ್ಟಿದ ಭವ್ಯ ಪ್ರಾಸಾದಗಳನ್ನು ಒಳಸೇರದೆ ಕನ್ನಡನುಡಿಯ ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಅರಿಯಲಾರೆವು. ಸಮಯ-ಶರಣತೆಯು ಅತಿರೇಕವಾದ ಕೂಡಲೆ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಹೇಗಿದ್ದಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಸಾಂಗತ್ಯ ಹಾಗೂ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಮಯವಾಗಲು ಆಂಡಯ್ಯನು ಕಾವ್ಯರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ತಿರುಳ್ಗನ್ನಡದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿದನು. ಕಾವ್ಯಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಸಿಗದಾಗಲು ಸರ್ವಜ್ಞನೂ ದಾಸರೂ ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಲು ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿಗಳು ಧೀರ ಗಂಭೀರವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ತಂದರು. ಹೀಗೆ ಯುಗಯುಗಗಳು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಇಂದಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಯುಗಾಂತರವನ್ನು ಕಂಡ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮಾನುಸಾರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದರ ಅಗಾಧವಾದ ಸಂಪತ್ತೂ ಉತ್ತಮವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಅನುಪಮವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ತಮಗೆ ತಮಗೆ ತಾವೆಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವು.

ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ನೋಡಲು ಈಗ ವೇಳೆಯಿಲ್ಲ. ವಿಹಂಗಮದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದರ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿಸುವ. ಉಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಾಂತದ ಹೊಸ ರೂಪರೇಷಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುವದು.

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳ ವೈಭವವು ಜಕ್ಕಣಾಚಾರ್ಯರ ದೇವಾಲಯಗಳಂತಿದೆ. ಭವ್ಯವಾದ ಇಡಿಯಾದ ಒಂದು ನೋಟ ; ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲಕಡೆಗೆ ಕಾಣುವ ಕುಸುರು, ಮನೋಹರ ಮೂರ್ತಿಗಳು ; ನಡುವೆ ಕಥಾರೂಪವಾಗಿರುವ ಚಿತ್ರಪರಂಪರೆ ; ಆಮೇಲೆ ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿರುವ ನಂದಾದೀಪದೆದುರಿಗೆ ಮೆರೆಯುವ ದೇವದೇವನ ಮೂರ್ತಿ. ಎಲ್ಲ ರಸಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದುಂಟು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಭಿಮಾನವು ಈ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಹೃದಯದಿಂದ ಸೂಸಿ ಬಂದ ಭಾವನೆಗಳಿಗೂ ಈ ಕವಿಗಳು ಆಗಾಗ ದನಿಗೂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಪಂಪನು ಮಾಡಿದ ಬನವಾಸಿಯ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಷಟ್ಪದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಬಗೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಅರಿತಿರುವರು. ಏಕೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿಯನ್ನೂ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನೂ ಓದದಿದ್ದವರು ವಿರಳ. ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಉತ್ತಮ ಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಭರತೇಶ ವೈಭವವೇ ಸರಿ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾದ ಗದ್ಯವೂ ಉಂಟು. ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣ (ಸ. 978) ; ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾದಂಬರಿ (ಸ. 990) ಮುಂತಾದವು. ಇದಲ್ಲದೆ

ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಬರುವ ಗದ್ಯವೂ ಮನೋಹರವಾಗಿವೆ. ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ವಂಶಾವಳಿಯಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗದ್ಯಗ್ರಂಥಗಳೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವವು.

ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ತಿರುಳ್ಗನ್ನಡದ ಗದ್ಯವು ಬಸವೇಶ್ವರ ಮೊದಲಾದ ವಚನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಿಂದ 12ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಜನಸಮು ದಾಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸುವದೇ ಇವರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು. ಆದುದ ರಿಂದ ಅವರ ಶೈಲಿಯು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮನೋವೇಧಕವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯಮಯ ಗದ್ಯವು ಅವರದು. ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ಬಸವೇಶ್ವರ, ಮಹದೇವಿ ಅಕ್ಕ ಮೊದಲಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಚನಕಾರರಾಗಿಹೋದರು. ಪುರಂದರದಾಸ, ಜಗನ್ನಾಥದಾಸರು ಮೊದಲಾದವ ರಾದರೂ ಕಾವ್ಯಮಯ ವಚನಗಳನ್ನು (ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನು) ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೆ ದಾಸಕೂಟದ ಮಾರ್ಗವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿತು. ಅವರು ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಜನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಅವರನ್ನು ಸನ್ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವ ಗುರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಸಂಗಮವಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಳೆ ಬಂದಿತು. ಈ ದಾಸರೊಂದಿಗೆ ಮುಪ್ಪಿನ ಷಡಕ್ಷರಿಯನ್ನೂ ಸೇರಿಸಬಹುದು. ಸುಮಾರು ವಿಜಯ ನಗರದ ಸಮಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವರೆಲ್ಲ ಬೆಳೆದರು. ಅವರ ಗೀತೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮೆಲ್ಲ ರನ್ನೂ ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳು ನಮಗೊಂದು ಬೇರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿಚಯವನ್ನೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಣಿಯು ಇನ್ನಾರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಯಾವ ಸಮಾಜವನ್ನೂ ಬಿಡನು, ಯಾವ ಧರ್ಮವನ್ನೂ ಉಳಿಸನು. ಸತ್ಯಪ್ರಿಯ ತೆಯೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಇವನನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆಯ ಕವಿಶಿರೋಮಣಿಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ದ್ದರೂ ಅದರ ಕಲ್ಪನೆಯು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮನದಲ್ಲಿಯೂ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೂರಿತ್ತು. ಪೊನ್ನನ (950) ಭುವನೈಕ ರಾಮಾಭ್ಯುದಯದಿಂದ ದೊರೆತ ಒಂದೇ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿರುವ ಶಿಂಗಳಿನ ವರ್ಣನೆಯು, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಇಹಲೋಕವೆಲ್ಲ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಂತಿರುತ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧವು 'ಶ್ರೀ' ಯವರ ಮಾರ್ಪಾಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ನಿಜವಾಗಿ ನಾಟಕರೂಪವಾದುದು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಂಥ ಅನೇಕ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬಂದೊದಗುವವು. 17ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಿಂಗರಾರ್ಯರು ಮಾಡಿದ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಭಾಷಾಂತರವು ಮನನೀಯವಾಗಿದೆ. 19 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗ್ರಂಥಗಳು ದೊರೆಯುವವು. ಇದಲ್ಲದೆ

ಉಳಿದ ಮಿಗಿಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳೊಡನೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಕಳೆದಿದ್ದರೆ, ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು ?

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವ ನಾಣ್ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕುವದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ವಿಶಾಲವಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಇವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವವು.

ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸರಸವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಿಂಬಿಸುವದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾವ್ಯವು ಅಪ್ರತಿಮವಾದುದು. ಹೃದಯದಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದುದರಿಂದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಳವಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಿಗಿಲಾಗು ವಂತಹ ಈ ಪದ್ಯಗಳು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಬೇಕು.

ಇಂಥ ಉಜ್ವಲವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿರಲು, ನಮ್ಮ ನಾಡು ಉಚ್ಚ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತವರಮನೆಯೆಂದರೆ ಸುಳ್ಳಾದೀತೆ ? ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನಸಂಪಾದನೆಗೆ ನಮ್ಮಿಂದ ಯಾವ ಸಹಾಯವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರಾ ದರೂ ಹೇಳಿದರೆ ನಿಜವಾದೀತೆ ?

ಇದೆಲ್ಲ ಗತವೈಭವವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಮಾತೇನು ? ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ವಿಪುಲವಾಗಿದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡು ನೂತನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಇಂದಿನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳೇ ಬೇರೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾತೀತ ಪ್ರಗತಿಯಾಗುವದೆಂದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಅದರ ಚಲನವಲನಗಳು ಇಂದು ಕಾಣಹತ್ತಿವೆ. ಎಷ್ಟೋ ಬಯಕೆಗಳು ಫಲಿಸಿವೆ. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಬರುವುದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಯುಗ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಮಾಜ ದಲ್ಲಿ, ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ವಿರಾಜಮಾನವಾಗುವದಿದೆ.

ಈ ನಮ್ಮ ಭರತಖಂಡದ ಉಚ್ಚತಮವಾದ ಪೂರ್ವ ವೈಭವವನ್ನು ನೆನಿಸಿ ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಯಾವ ಮನುಷ್ಯನಾದರೂ ಮರುಗದಿರ ಲಾರನು. ಆಗಿನ ಆ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಷ್ಟೋ ಕವಿ ಪುಂಗವರು ಕವನ ಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವರು. ಅನೇಕ ಅನುಭಾವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಕಂಡು ಆಗಿನ ಅರಮನೆಗಳನ್ನೂ ದೇವತಾಗೃಹಗಳನ್ನೂ ಕಣ್ಣಾರೆ ನೋಡಿ ದ್ದಲ್ಲದೆ ಈಗಿನ ಬಡತನದಲ್ಲಿ ತೊಳಲಾಡುತ್ತಿರುವ ನಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡಿ ನಿಟ್ಟುಸುರು ಬಿಡುವರು. ವಿದ್ಯಾವಂತರಾದ ಅನೇಕ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವರು. ಆ ನಮ್ಮ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಬರಿಯ ಹಾಳು ವೇದಾಂತಿಗಳ ದಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಯಮನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ವೀರಾಧಿವೀರರೂ ತಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ವಿಸ್ಮಯಗೊಳಿಸುವ ಮುತ್ಸದ್ದಿಗಳೂ ಆ ಕಾಲ ವನ್ನು ಭೂಷಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ವೈಭವವೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಕನಸಿನ ಮಾತಾಯಿತು.

ಆ ಜೀವನದ ಪರಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ಈಗ ನಾವು ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟಿರುವೆವು. ಇನ್ನು ನಮಗೆ ಜೀವನ ಬೇಕಾಗಿದ್ದರೆ ನವಜೀವನದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನೇ ನಾವು ಪಡೆಯಬೇಕು.

ಆದರೆ ಭಾರತವಾಸಿಗಳ ಸುದೈವದಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾಗ್ಯೋದಯವು ಸಮೀಪಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಆಗತಕ್ಕದ್ದಿದೆ. ಈಗಿನ ವಾತಾವರಣವು ಅತ್ಯಂತ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಅಸಮಾಧಾನ, ಅಶಾಂತಿ ; ನೂತನವಾದ ಬಯಕೆಗಳು ಜನರಲ್ಲಿ ಚಿಗುರತೊಡಗಿವೆ, ಆದರೊಡನೆ ಹೂವುಗಳನ್ನು ಕಾಯಾಗಗೊಡದೆ, ಮಂಜೂ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಲಿದೆ. ಆದರೂ ಬಯಕೆಗಳ ಆಟನೋಟದ ಮುಂದೆ ಈ ಮಂಜಿನ ಪ್ರಭಾವವೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ದೀರ್ಘನಿದ್ರಾಪರವಶಳಾದ ಭರತಮಾತೆಯು ಇದೀಗ ಒಮ್ಮೆಲೇ ನಿದ್ರೆಯಿಂದ ತಿಳಿದೆದ್ದಿದ್ದಾಳೆ ; ನೂರಾರು ಕೂಟ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಈಗ ಭಾರತೀಯರ ಮುಂದೆ ಬಂದು ನಿಂತಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಾದಿಗಳೂ ಸಮತಾವಾದಿಗಳೂ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜಸುಧಾರಕರು, ದೇಶಸೇವಕರು, ವಸುಧೈವ ಕುಟುಂಬಕರು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಭರತ ಖಂಡವನ್ನೇ ಮರೆತು ಬಿಡುವ ಅತಂತ್ರವಾದಿಗಳೂ, ಬುದ್ಧಿಯೇ ಸರ್ವಸ್ವವೆನ್ನುವ ಸಂಕುಚಿತ ಬುದ್ಧಿಯವರು, ಇವರನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ದಿನಾಲು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತು ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಾಂತೀಯತೆಯ ಚಳವಳಿಯೂ ಇತ್ತೀಚಿನದೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಾಂತವು ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಹೆಣಗಾಡುತ್ತಿರುವದಲ್ಲದೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬಣವೂ ಪಂಗಡವೂ ತನ್ನ ಏರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಸಬಗೆಯ ಕರ್ಮಧರ್ಮದ ಬುಡದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶವು ಉನ್ನತಿ ಹೊಂದಬೇಕೆಂಬ ಒಂದು ಉಚ್ಚಭಾವನೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತಲಿದೆ. ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಹಿಂದಿನ ತಪಸ್ಸಿನ ಪುನಶ್ಚರಣವಾಗುವದಲ್ಲದೆ, ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಕಾಲವೇ ಬಂದಿದೆ. ಭರತಮಾತೆಯೂ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತಿರುವಳು ; ಅವಳ ಅನೇಕ ಕನ್ನಿಕೆಯರು ತಾಯಿಯ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿ ತಾವೂ ಪಾಲುಗಾರರಾಗಿರುವರು.

ಹೇಗೆ ಮಾನವನ ಆಯುಷ್ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ಕಾಲ ಬರುತ್ತಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ದೇಶದೇಶಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವದುಂಟು. ಇಂಥದೊಂದು ಕಾಲವೇ ನಮ್ಮ ಭರತ ಖಂಡಕ್ಕೆ ಬಂದೊದಗಿದೆ.

ಈ ನೂತನ ಯುಗವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲು ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಭಾರತೀಯರ ಕಂಗೆಟ್ಟ ಸ್ಥಿತಿ, ಅಳಿದುಹೋದ ಧರ್ಮ, ಕಳಚಿಬಿದ್ದ ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟಡ—ಇವೇ ಮುಂತಾದುವುಗಳು. ಆದರೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಂಗಮವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದೆನ್ನಬಹುದು. "East is east and west is west" "ಪೂರ್ವವು ಪೂರ್ವವೇ ; ಪಶ್ಚಿಮವು ಪಶ್ಚಿಮವೇ" ಎಂದು Kipling ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಯು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು, ಋಷಿವರ್ಯರಾದ ರವೀಂದ್ರರು ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಅವೆರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಾಗದ ಹೊರತು ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವು ದುರ್ಲಭವೆಂದು

ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. A. E. Yeats, Cousins, ಮುಂತಾದ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಗಳು ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿದು ವೇದಪಾರಂಗತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಶಕ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಗ್ರಹಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿ ಕೋನಗಳು ತಮ್ಮ ಪರಸ್ಪರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯಹತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ ವಾಗುವದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೂ ಸಂಶಯದ ಮಾತು.

ಇನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯೇ ಈ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಜ್ಞಾನ ವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡುವದೆಂದರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಅನೇಕರು ಫ್ರೆಂಚ್ ಮುಂತಾದ ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಕಲಿತಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯೇ ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಯುವಕರು ಘೋಷಿಸುವ ಮಂತ್ರ. ಈ ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ಉಳಿದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯ ವಾಙ್ಮಯವಿಶೇಷವನ್ನು ಅವರು ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವರು. ಆದುದರಿಂದ ಆಂಗ್ಲದೇಶವೇ ನಮಗೂ ಯೂರೋಪಕ್ಕೂ ರಾಯಭಾರಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಷ್ಟು ನಿಜವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೇ ಆಗಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ತತ್ವದ ತಿರುಳು ಎಂದೂ ನಮ್ಮ ಬೆನ್ನು ಬಿಡಲಾರದು. ಆದರೆ ಈ ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಪರಿಕಿಸಿ ನೋಡುವ ಹಂಬಲವು ನಮಗೆ ಬಹಳ. ಹಳೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ನಮ್ಮ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯುಗಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪ ವಾಗಿವೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮುಂತಾದ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದ್ದ ಈಗಿನ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ವೇದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದರೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದಲೇ ಅವು ಮತ್ತೆ ಉದಿಸಿದವೆಂಬುದು ನಾವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡತಕ್ಕ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ದೇಶದ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಬಗೆಯ ಕ್ರಾಂತಿಯೆದ್ದಾಗ ಜೀವನದ ಕೇವಲ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾದ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ಚೈತನ್ಯದ ಸಂಚಾರವಾಗುವದು ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ ? ಬಂಗಾಲ, ಕರ್ನಾಟಕ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ಆಂಧ್ರ—ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಭಾಷೆಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ. ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿಯ ವಿಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಆದರೆ ಈಗಿನ ಅಮೋಘವಾದ ವಿಚಾರ ಸಂಗಮದಿಂದಾದ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕವಿರವಿಗಳೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬ ಸಾರಂಗದ ಬೇಟೆಯಾಡಿ ದಣಿದು ಪ್ರತಿ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯವೂ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೂ ಆಳವಾದ ವಿಚಾರಗಳೂ ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದದ್ದಲ್ಲದೆ ವಿಚಾರಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ನೂತನ ಛಂದಸ್ಸೂ ಉದ್ಭವಿಸಿರುವವು.*

* 1931ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಭಾಷಣ ಇದು. ಅದೇ ನಾನು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಶೆಯಿಂದ ಉಪನ್ಯಾಸಕನ ಕಾರ್ಯರಂಗಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದೆ.—ಗೋ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯ

ಇದೇ ವರ್ಷ (1934) ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನವು 'ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ' ಯೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರನ್ನು ವಹಿಸಿರುವದು ತಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಸಂತೋಷವೇ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಅಚ್ಚು-ಮೆಚ್ಚನ್ನು ಪಡೆದ ಮೋಹ-ಮಮತೆಯ ಪುತ್ಥಳಿಯನ್ನು ನಾವು ಯಾವ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದರೇನು? ಪ್ರೇಮವು ಪುನರುಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದುದು. 'ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಪುನರುಕ್ತಿಯೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ವೆಂಬ ಅಭಿದಾನದಲ್ಲಿ ಇದೆಲ್ಲ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.

ಆದರೂ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನವು ಮೊದಲು ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯೆಂದೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂಬುವದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸಂದೇಹವೂ ಇಲ್ಲ. ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಸುರುವಾದ ನಾಡಹಬ್ಬ ಮುಂತಾದ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗೋಷ್ಠಿಗೂ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವು ದೊರಕಿತು. ಮುಂದೆ ಅದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನಾಡಹಬ್ಬದೊಡನೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಚರಿಸಹತ್ತಿತ್ತು. 1929ನೆ ಇಸ್ವಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನವು ಬೆಳಗಾವಿಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದಾಗ ಸ್ವಾಗತ ಮಂಡಳಿಯವರು ಒಂದು ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನೂ ನೆರೆಯಿಸಿದರು. ಇನ್ನೂ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯಪರಿಷತ್ತಿನ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದ ಒಂದು ಅಂಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸದಿದ್ದರೂ ಮೈಸೂರು, ಕಾರವಾರ, ಮಡಿಕೇರಿ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ ಮೊದಲಾದ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಜರುಗಿಸಿತು.

ಆದರೆ, ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದ್ದು ತನ್ನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲ. 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ವೆಂಬ ಕೌಟುಂಬಿಕ ನಾಮವನ್ನೇ ಅದು ಧರಿಸಿತ್ತು. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಅದು 'ಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯೆಂದು ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಲೇಖಕರನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿತು. ಗದ್ಯಲೇಖಕರಿಗೆ ಇದು ತುಸು ಅಸಮಂಜಸವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯೆಂದು ಅದು ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವರಿಗೆ ಸರಿದೋರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಕತೆಗಾರರಿಗೂ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಒಂದು ಚೈತನ್ಯವು ದೊರೆತಿತ್ತು. ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಅವರೇಕೆ ಭಾಗವಹಿಸಬಾರದು ? ಸರಿ. 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ವೆಂದು ಕುಟುಂಬದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ

ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯು ಗದ್ಯಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯಾಯಿತು. ಅಂದರೆ ನಿಜವಾಗಿಯೇ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನವಾಯಿತು ; ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದುದಲ್ಲದೆ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಾದ ಗೊತ್ತುವಳಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಿಷತ್ತಿನ ಅಂಗವಾದಂತೆಯೂ ಆಯಿತು.

ಇದು ಸ್ತುತ್ಯವಾದದ್ದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಈ ಗೋಷ್ಠಿಯನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಟೀಕೆಗೆ ಆಸ್ಪದವು ದೊರೆಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಬಾಣಗಳು ಸುರಿದವು. "ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವದು ಸುಲಭವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ ; 'ಕಣಸು–ಗೆಣಸು –ಮೆಣಸು,'—ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಕ್ಕೇನು ಕೊರತೆ ? ಚಿಕ್ಕವರೂ ದೊಡ್ಡವರೂ ಕೂಡಿಯೇ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ"ಯೆಂದು ಕೆಲವರು ಹಳಹಳಿಸಿದರು. "ಪದ್ಯಲೇಖನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ದೈವಾಯತ್ತವಾದುದು ; ಅದನ್ನು ಇವರು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ" ಎಂದು ಉಳಿದವರು ವ್ಯಥೆಪಟ್ಟರು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಯಥಾಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸೋಣ.

ಅಂತೂ, ಮಹನೀಯರೇ ! ನಾವೀಗ ಕಲೆತಿರುವುದು ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ. ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗೀರಥಿಯೊಬ್ಬಳೇ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ತ್ರಿವೇಣಿಸಂಗಮವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ !

'ತ್ರಿವೇಣಿ ಸಂಗಮ'ವೆಂದು ಬಿಟ್ಟೆನಲ್ಲ ? ಗಂಗೆ ಯಮುನೆಯರಲ್ಲದೆ ಸರಸ್ವತಿಯಂತೆ ಗುಪ್ತವಾಹಿನಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಮೂರನೆಯದೊಂದು ಪ್ರವಾಹವು ಇಲ್ಲಿರಬಹುದೇ ? ಇರುವದೆಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿಬಿಡುವದು ನೆಟ್ಟಗೆ. ಅದೃಶ್ಯವಾದರೂ ಅದು ದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯದೆಂದು ಹೇಳಿದ ಈ ಪ್ರವಾಹವು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವೇ ಸರಿ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ, ಶ್ರಾವ್ಯಕಾವ್ಯಗಳೆಂದು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜಕರು ಎರಡು ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರಾವ್ಯಕಾವ್ಯವು ಮತ್ತೆ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದು ಇಬ್ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿರುವದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಯುಕ್ತವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲದೆ ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಅಭಿನಯ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೂ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಇಂದು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಹೀಗೆ ಭೇದಗೊಳಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬರುತ್ತ ಶ್ರಾವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪದ್ಧತಿಯು ಒಳಸೇರಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಯಾವಾಗಲೂ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಾಂಗವಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ 'ಗದ್ಯಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯೆಂಬ ಹೆಸರು ಸಂಕುಚಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ ? ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವು ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವದು. ನಾವೆಲ್ಲರೂ 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಬಳಿಸಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಪದ್ಯಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ'ಯೊಂದೇ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿತ್ತೆಂದು

ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿತ್ತು. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಬಿಗಿಯಾದ ಕಲೆ. ಯಾವ ದೇಶದ ಸಾಹಿತ್ಯೇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮುಖವಾದುದೆಂಬುದು ಕಂಡುಬರುವದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪದಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಭಾಗದ ರೀತಿಯೂ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬೇಕಾದ ಮಾತು. ಪದ್ಯಲೆಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳ ಕಲೆಯನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಆಸ್ಪದವು ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರಂತೆ ಕತೆಗಾರರ, ನಾಟಕಕಾರರ, ಇನ್ನುಳಿದ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಗೋಷ್ಠಿಗಳು ಆವಶ್ಯವಿದ್ದಾಗ ಬರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಅನೇಕ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ತೊಂದರೆಗಳು ಎದುರು ಬರುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅಂತೇ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಈ 'ಗೋಷ್ಠಿ'ಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದದ್ದು ಅಭಿನಂದನೀಯವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ, ಓತಿ (Chameleon)ಯಂತೆ ಈ ಸಮ್ಮೇಲನವು ತನ್ನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಬದಲಿಸದಂತೆ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಇದು **'ಕಲೋಪಾಸಕರ ಗೋಷ್ಠಿ'**ಯೇಕಾಗಬಾರದೆಂದು ಹಲವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಥ್ಯವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳೂ ಎರಡು ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ. (1) ಕಲೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ರಸಾನುಭವವು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಲ್ಲಿದೆ. (2) ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ನಿರೂಪಣೆಯೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಲಲಿತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೋಪಾಸಕರ ಸಾಧನೆಯೂ ಒಂದೇ. ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ಆನಂದವೂ ಒಂದೇ ಜಾತಿಯದು. ಅಂದಮೇಲೆ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನವು ಕಲೋಪಾಸಕರ ಗೋಷ್ಠಿಯೇಕಾಗಬಾರದು?

ಈ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವು ಹೀಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದರೆ ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನೆ ವ್ಯಾಪಿಸಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ, ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ, ಪತ್ರಿಕಾಕರ್ತರೂ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿವೆ; ಬೇರೆ ಕಾಲವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಸೀಮಾರೇಖೆಯನ್ನು ಎಳೆಯೋಣ. 'ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನ'ದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸೋಣ!

ಸಾಹಿತಿಗಳಾದ ಕಲೋಪಾಸಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರಲಿ. ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಸಂಗೀತ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮೊದಲಾದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳ ವಾಹಕಗಳು(Medium) ಶಾಬ್ದಿಕ ರಚನೆಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಸಮಸ್ಯಗಳೇ ಬೇರೆ. ಕಾವ್ಯದ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆಯಲ್ಲದೆ ವಾಹಕದ ಸಾಮ್ಯವೂ ಇದೆ. ಶಬ್ದದ ತಾಳಲಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದ್ದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ; ಶಬ್ದದ ಇಂದ್ರಜಾಲವನ್ನೇ ಈ ವಿಭಾಗಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸುವವು.

ಕಲೋಪಾಸಕರಾದ ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಶಬ್ದವು ಚರಿತ್ರೆ, ಇತಿಹಾಸ, ರಾಜಕಾರಣ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ

ವಿಷಯುಗಳ ವಾಹಕವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನದ ವಿಷಯು ವಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೇತಿಹಾಸಗಳ ಕಲೆಯು ಈ ಸಮ್ಮೇಲನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ; ಅವುಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರವಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಕಲೋಪಾಸಕನಿದ್ದಾಗ ಈ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಸದಸ್ಯನಾಗು ವನು ; ಇಲ್ಲದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನದ ಮಹೋದಧಿಯನ್ನು ಕೂಡುವನು. ಕವಿತೆ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಪ್ರಬಂಧ (Personal essay), ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ,—ಇವೇ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿಭಾಗಗಳು. ಇವುಗಳ ಪುರಸ್ಕರ್ತರೆಲ್ಲ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನದ ಜೀವಾಣುಗಳು. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯವಿಭಾಗಗಳ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಲಲಿತ ನಿಬಂಧಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವು ದೊರೆಯುಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ, ರಸಾನುಭವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಲೇಖನವೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ. ಇದನ್ನೆಸಗುವ ಲೇಖಕರು ಕವಿಗಳು. ಇದನ್ನುಳಿದುದೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ; ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ತಳವೂರಿನಿಂತ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಈಗಾಗಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಥಾನ ವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನ–ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇನು? ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಕವಿಸಮ್ಮೇಲನದ ಕಾರ್ಯವೂ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು. ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದೆ ಎಷ್ಟೋ ವಿಷಯುಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಜೀವನದ ಅನಂತ ರೂಪಗಳಿಗೂ ಒಂದು ನಿರಂತರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇತಿಹಾಸ, ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಜ್ಞಾನವಿಭಾಗಗಳೊಡನೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೈತ್ರಿಯುನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ. ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಸಂಬಂಧ, ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸು, ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಗಹನವಿಷಯುಗಳ ಚರ್ಚೆಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ, ಭಾಷಾಂತರ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಒಳಸೇರುತ್ತದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಲಿಪಿ, ಟೈಪ ಲಿಪಿ, ಮುದ್ರಣ ಸುಧಾರಣೆ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಷಯುಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದ ಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಲನವು ತ್ರಿಕಾಲಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿ ವಾಙ್ಮಯದ ಪ್ರಗತಿಯುನ್ನೂ ಭಾಷೆಯು ಭೂಷಣವನ್ನೂ ಆದರೊಡನೆ ದೇಶದ ಉದ್ಧಾರವನ್ನೂ ಮಾಡಲು ಸತತ ವಾಗಿ ಹೆಣಗುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತತೆ

ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳು

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗು ವಿಡಂಬನೆ

ಗದ್ಯ—ಪದ್ಯ

ಸರಳ ರಗಳೆ

ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ

ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಪ್ರತೀಕಗಳು

ಸಂಕಲನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಮೌಲ್ಯೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವೇಕದ ರೀತಿ

1988

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತತೆ

ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಿರೂಪಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಈಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಭಗ್ನ ಹೃದಯದ ಮೆರವಣಿಗೆ ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ಮನೋರಥಗಳ ತೇರು ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದವರ ಚರಿತ್ರವು ಸಹ ಆ ಕವಿಯ ಕೃತಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಾವ್ಯವು ಕವಿಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿಯೂ ಬಾಹ್ಯ ಜೀವನದ ಚರಿತ್ರವಾಗಿಯೂ ಸಹ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ತತ್ವದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭಾವನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪ್ರಧಾನತೆ ಸಿಕ್ಕು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಭಾವನೆಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ದಿವ್ಯ ಚಕ್ಷುವು ಕಂಡ ಪಿಂಡದಂತಿದ್ದ ಸತ್ಯವು ಸಹ ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವದುಂಟು. ಈ ಭಾವನಾತಿರೇಕದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಕವಿಗಳ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಆದರೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನತೆಯಿಲ್ಲ ; ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ. ಕವಿಯು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉಜ್ವಲವಾಗಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಆ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದಿವ್ಯತರ ಸತ್ಯವೊಂದನ್ನು ಅರಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಬರಿ ಆ ಸತ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಇಂದ್ರಗಾಜಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅದರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ; ಜೊತೆಗೆ ಅದು ದಿವ್ಯತರ ಸತ್ಯದ ವಾಹನವೂ ಆಗಬಲ್ಲದು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗೆ ತನ್ನದೊಂದು·ಜೀವನವಿದೆ ; ಅದು ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಒಂದು ಪೈಲಾಗಿ ಹಣ ಉಳಿಯಬಲ್ಲದು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದ್ವಂದ್ವ ಕ್ರಮದ ರೀತಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ. ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ಸತ್ವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಆದರ ಎರಡನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಪುಟ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಅಂಶವಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಭಾವನೆಯ ಉತ್ಕಟತೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದ ನೈಜ ಗುಣವೇ ಸಾಧಿಸಲಾರದು. ಆದರೆ ಭಾವನೆಯು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಿರೂಪಣೆಗೆ ವಾಹನವಾಗುವಂತೆ

ಭಾವನೆಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕೂಡಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ಸತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಾಯಕ ವಾಗುವವು.

'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಕವಿಯಾದ ಕೀಟ್ಸನೇ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದ. ತನ್ನ ಒಂದು ಪತ್ರದಲ್ಲಿ "Negative capability" ಅಂದರೆ ನಿರ್ಗುಣ ತತ್ವವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕವಿಗೆ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. ಅವನು ಏನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವನೋ ಅದನ್ನೇ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಯಾವ ದೆವ್ವಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ವಾಸನೆಗಳು ಅವನಿಗೆ ಗಂಟುಬಿದ್ದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳೂ ತಮಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಜೀವನಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳೂ ಅವನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸಾಣೆಗಲ್ಲ ಮೇಲೆ ಹಸದನಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ತತ್ವವನ್ನು 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಕಾವ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸದೆ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಮಹೋನ್ನತ ಕಾವ್ಯ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯ ಅದು. ಆದರೆ ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶದಿಂದ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ವಿಪುಲತೆಯಿಂದ, ಶಿಲ್ಪಿಯ ಅದ್ಭುತ ಸಂಪತ್ತಿನಿಂದ 'ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್' ಕಾವ್ಯವು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ತೂಕದಿಂದ, ಬುದ್ಧಿ–ಕಲ್ಪಕತೆ–ಭಾವನೆಗಳ ಉಚಿತ ಬೆರಕೆಯಿಂದ, ಶೈಲಿಯಸಂಯಮದಿಂದ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾವನಾವೇಶ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರೂಪಣೆಗಳೇ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ಬದಿಗೆ ಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಬಗೆಯ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಇದೇ ತೆರನಾದ ಆತಂಕವನ್ನು ತಂದೊಡ್ಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಉತ್ತಮವಾದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಆ ವಿಶಿಷ್ಟ ತೂಕ, ಸಂಯಮ–ಸಮನ್ವಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯದ ಈ ಮಾದರಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ, ಅದರಿಂದೆತ್ತಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು, ಬಳಕೆಮಾತಿನ ಯೋಜನೆ, ನಿಶಿತ ಬುದ್ಧಿಯ ಶಲ್ಯದಿರಿತ, ಶೈಲಿಯ ಸಂಯಮ—ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ವಾಮನನ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಭಾವನೆಗಳ ಸಂತತ ಉತ್ಕಟತೆ–ಪಾವಿತ್ರ್ಯಗಳಿಂದ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ನಿರ್ಮಾಣ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವ–ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ ಹಾಗು ಬುದ್ಧಿಯ ನಿಷತತೆಯಿಂದ ಶಿಲಾಪಿಂಡ ದಂತಿದ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆ ಮೂರ್ತಿಯ ಇಂಗಿತದ ಸಾರವೆಲ್ಲ ಅದರ ತುಟಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸುಳಿಯುವ ಮಂದಹಾಸದಲ್ಲಿ. ಈ ಮಂದಹಾಸವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆ ಮೂರ್ತಿಯ ಯೋಜನೆಯಾಗಿದೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತತೆಯೂ ಎರಡು ಅನಂತ ಸತ್ಯ ಗಳು. ಅವ್ಯಕ್ತದ ಮಡಿಲಿನಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮೇಲೆದ್ದು ಮಾನವನು ಮತ್ತೆ ವ್ಯಕ್ತ್ಯ

ತೀತತೆಯ ಕಡಲಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತ್ಯ ತೀತದ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಗುಣನಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ಸಗುಣ ಸಾಕಾರತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಅವನ ಸಂತತ ಸತ್ಯಶೋಧನೆಯ ರಹಸ್ಯ. ಕವಿಯ ಈ ನಿರ್ಗುಣ ಸಗುಣ ಶಕ್ತಿಗಳ ಉಪಾಸನೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಮಾಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನವ್ಯಕಾವ್ಯವು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ.

"Thou was not born for death, immortal bird !
No hungry generations tread thee down.
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days, by emperor and clown."

ಎಂದು ವ್ಯಕ್ತ್ಯತೀತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಯು 'ದಿ ಡ್ರಾಯ್ ಸ್ಯಾಲ್ವೇಜಿಸ್' ಎಂಬ ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ನವ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"Mens's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint."

ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳು

"Beauty is eternity gazing
at itself in a mirror.

—Khalil Gibran

ವಿಷಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ

ಕಾವ್ಯದ ವಾಕ್ಯಗಳೇನೋ ಅಸಂಖ್ಯಾತ. ಅದರ ಸ್ವರೂಪವು ಅನಂತ ಹೀಗಿರುವಾಗ ಕಾವ್ಯದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುವದುಂಟು. ಅದು ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೇನಿರಬಹುದೆಂದು ಕೆಲವರು ಕೇಳುವದೂ ಉಂಟು.

ಇಲ್ಲಿ ಐಕಮತ್ಯವು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದರ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾವು ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಒಂದು ಗುಣ ಇಲ್ಲವೆ ಸರಣಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರತ್ನಗಳ ಕಣಿಯಾಗಿದೆ. ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಒಂದು ಅದೃಶ್ಯ ಗುಣವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ವಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪುನರ್ನವವಾಗಿ ಆನಂದವೀಯುವ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾವ್ಯದ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಮರ್ಥರಾಗಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಒಂದು ಸಾಧನವೂ ಅಹುದು. 'ಮನೋರಂಜನ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಅದರ ಕಾವ್ಯದ ಮೇಲೂ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುವುದು. ತಿನಿಸು, ಪೇಯ, ತಂಬಾಕು, ಓಪಿಯಮ್, ಸೆರೆ (ಮನೋರಂಜನಕ್ಕಿಂತ ಮನೋಭಂಜನದ ಕಡೆಗೆ ಲೆಕ್ಕವು ಸರಿಯುತ್ತಿತ್ತು !) ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯೇ ದೀರ್ಘವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕೆಂಟು ಪುಟಗಳು ಇಂಥ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುವವು. Golf ದಂತೆ Beowulfವೆಂಬ ಕಾವ್ಯವೂ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಇನ್ನೂ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕೃತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಬುದ್ಧಿ ಸಂಪನ್ನತೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲೂ ಆಗಬಹುದು. ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಲ್ಹಾದಕರವಾಗಿ ಕೊಡಬಹುದು. (1) ಭಾಷೆ ; ಶೈಲಿ, (2) ಛಂದಸ್ಸು; ತಾಳಲಯ, (3) ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, (4) ರೀತಿ, (5) ಅರ್ಥಗೌರವ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರಸರಣಿ, (6) ಭಾವನಾ ಲಹರಿ, (7) ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, (8) ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ —ಇವು ಕಾವ್ಯದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳು.ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೊಂದನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಲು ಬರುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಡೆದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ; ಕಾವ್ಯವನಿತೆ ಯನ್ನು ನಖಶಿಖಾಂತವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿಸಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ.

ವೇದಾಂತ, ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರ, ಇತಿಹಾಸ, ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರ,—ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮಾರ್ಗವಾಗಿಯೂ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವವರು ಉಂಟು. ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯುವದು ಕಾವ್ಯಾನಂದವಲ್ಲ ; ಅವರದೊಂದು ಭ್ರಮೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಷ್ಟು. ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯವಾಚನವು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಗ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಕವಿತಾ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ಮಿತ್ರನೊಬ್ಬನು ಸಂಜೆಯ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿ "ಇದೆಂತಹ ಬೈಗು ? ನಾನೆಂದಿಗೂ ಇಂಥ ಸಂಜೆಯನ್ನು ಕಂಡಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಅಣಕು ವಾಡಿದನಂತೆ. "ಅದು ಹೋಗಲಿ, ಕಾಣಬೇಕೆಂದಾದರೂ ಈಗ ಎನಿಸುವದಿಲ್ಲವೆ ?" ಎಂದು ಚಿತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯು ಉತ್ತರವಿತ್ತ ! 'ಪಾತರಗಿತ್ತಿಪಕ್ಕ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕೆಲವು ಶುಷ್ಕವೇದಾಂತಿಗಳಿಗೆ, 'ಪಾತರಗಿತ್ತಿ' ಎಂದರೆ 'ಮಾಯೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾಗಿ ಸಂತೋಷವಾಯಿತಂತೆ. 'ತುಳಸಿ' ಎಂಬ ಸೂಳೆಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ನೀತಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಸಿಟ್ಟನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಜಗತ್ತೆಂದರೆ ಸೂಳೆಯೆಂದು ಮೊದಲುನುಡಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ತಾಳೀಕೋಟೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಇತಿಹಾಸಜ್ಞರು ಕೋಪಿಸುವರು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಯುದ್ಧವಾದ ಸ್ಥಳವು ತಾಳೀಕೋಟೆಯಲ್ಲ,—ಅಲ್ಲಿಂದ ಕೆಲವು ಮೈಲಿ ದೂರವಿದ್ದ ರಕ್ಕಸತಂಗಡಿ ಯೆಂಬ ಊರು ! ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರಿಂದ ಹಿಂದೂ–ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಐಕ್ಯತೆಯ ಮೇಲೆ ಕೈಯೆತ್ತಿದಂತಾಗುವದೆಂದು ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಕೆಲವರು ಗೊಣಗುಟ್ಟುವರು. ಒಬ್ಬ ತರುಣನು ತರುಣಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಪ್ರೇಮಗೀತ ವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು 'ಭಾಗವತ'ದವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಕಾಮವಾಸನೆಯ ಪ್ರಭಾವ ವೆಂದು ಹೇಳುವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯವು ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು, ಬಿಡಿಸಬೇಕು, ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮ್ ಗೋರ್ಕಿಯಂತಿರಬೇಕು, ಬೋಲ್ಸೆವಿಕ್ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಬೇಕು,—ಎಂದು ತಿಳಿಹೇಳುವ 'ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್' ವಿಚಾರ ಪಥದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ಕಾಲಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ವಸ್ತ್ರ ವಾಗಿದೆ ; ಅದನ್ನು ತಮಗೆ ಸರಿಯಾಗಿಸಿ ಹೊದ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ

ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವರು. ಅದು ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಅನಾಥ ಶಿಶುವಿನಂತಾಗಿದೆ. ಎತ್ತಿಕೊಂಡವರೆಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಜಾತಿ–ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಲು ಹವಣಿಸುವರು.

ಒಂದೆರಡು ಅಂಗಗಳ ಲಕ್ಷಣದ ಮೇಲಿಂದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಪರಿಕಿಸುವವರು ಆನೆಯನ್ನು ನೋಡಲುಹೋಗಿ ಬಾಲವನ್ನು ಹಿಡಿದಂತಾಗುವದೆಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ತಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಕನ್ನಡಕಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು—ಇಲ್ಲವೆ ತಮ್ಮ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು—ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದುವವರು ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ವಿಷಯುಗಳು—ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳು ಸಹ—ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಿಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯವು ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಡವೆಯೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವು ಆಕಾಶವಿದ್ದಂತೆ ; ಎಲ್ಲ ವಿಷಯುಗಳು, ಎಲ್ಲ ಲಹರಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಮುಳುಗುವವು. ಕಾವ್ಯವು ಧರ್ಮಶಾಲೆಯಿದ್ದಂತೆ ; ಬಡವರೂ ಶ್ರೀಮಂತರೂ ಕೂಡಿಯೆ ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬಾಳುವೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ದಿನ ಹೂಡುವರು.

ಕಾವ್ಯವು ವೇದಾಂತಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯಾದುದೆಂದು ಇದೀಗ ಸೂಚಿಸಿದೆನು. ಆದರೆ ಅದು ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. 'ಭರತೇಶ ವೈಭವ'ದಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯೂ ಸಹ "ಉಚಿತಕೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಪೇಳ್ವೆನಧ್ಯಾತ್ಮವೆ । ನಿಚಿತ ಪ್ರಯೋಜನವೆಮಗೆ ॥" ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಜೀವಿಯೂ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದ ಮಾತು. ಸತ್ಯವು ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಉಜ್ಜಲತಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಇಲ್ಲವೆ ಜಗತ್ತಿನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಹಿರಿಯರು ಮೂರು ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು : ಭಕ್ತಿ, ಕರ್ಮ, ಜ್ಞಾನ, ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯ, ಕೃತುಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧಿವೈಭವ,—ಈ ಮೂರು ಶಕ್ತಿಗಳು ಮೂರು ದಾರಿಗಳ ಬುತ್ತಿಗಂಟಾಗಿವೆ. ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯೋಗವೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದುದು. ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯವು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದುದು. ಆದರೆ 'ಭಕ್ತಿಯೋಗ'ವೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ನಿಂತಿದೆ. ಕಾರಣ, ಕಾವ್ಯಯೋಗ ಇಲ್ಲವೆ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯೆಂಬುದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲು ದೊರಕುವ ಬೇರೊಂದು ಹಾದಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಂದು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಬಹುದು : ಕಾವ್ಯಯೋಗವು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಜೀವನಪಥವಾಗಿದೆ. ಸತ್ಯಾನ್ವೇಷಣವೇ ಉಳಿದ ಯೋಗಗಳಂತೆ ಈ ಯೋಗದ ಕಾರ್ಯ ; ಸತ್ಯಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ ಉಳಿದವುಗಳಂತೆ ಇದರ ಗುರಿ. ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವವರ ಶಬ್ದಕೃತಿಯೇ ಕಾವ್ಯ. ರಸಿಕಜೀವನವು ಆಂತರಿಕ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದಾಗ ಕಾವ್ಯವು ಮಹೋನ್ನತಿವೆತ್ತ ಕಾವ್ಯವಾಗುವದು.

ಕಾವ್ಯಯೋಗವೆಂದರೇನು ?

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಅದರ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾಗುವದು ; ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಕಿಸಬೇಕಾಗುವದು. ಆದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಕಾವ್ಯ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ರಸಿಕರಾದ ಓದುಗರೂ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಇಂಥ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣುವರು. ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮುಕ್ಕಾಲು ಪಾಲು ಅದೇ.

ಹಾಗಾದರೆ ಕಾವ್ಯಯೋಗದೆಂದರೇನು ? ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕು,—ದಿವ್ಯ ಚಕ್ಷು ! ಹೃದಯದಂತರಾಳವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ದೃಷ್ಟಿ ಬೇಕು. ಮುಗಿಲ ಮೇರೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಅದು ಹೋಗಬೇಕು. ನೋಡಿದೊಡನೆ ಮುಖವಲ್ಲ, ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವವೇ ಕಂಡಿರಬೇಕು. ಗಂಧರ್ವ–ಯಕ್ಷ–ಕಿನ್ನರ–ಲೋಕಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಅದು ದೇವಲೋಕವನ್ನು ಸಹ ಭೇದಿಸಿರಬೇಕು. ಇದೊಂದು 'ಕ್ಷ'ಕಿರಣ ಕವಿತೆ ನೋಡಿರಿ :

"ಭೂಮಿತಾಯಿಯ ಚೊಚ್ಚಲ ಮಗನನು
ಕಣ್ತೆರೆದೊಮ್ಮೆ ನೋಡಿದಿರಾ !"

ಸೃಷ್ಟಿಯ ಚಿರನವೀನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಮೇಲೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಬೇಕು. ಆಗ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ, ಆನಂದ, ಶಾಂತಿ. ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ರಸವು ಆಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವದು. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಮ್ಯತೆಯಿದೆ ; ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಮ್ಯತೆಯಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಕೂಡಿದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ರಮ್ಯ–ಗಮ್ಯವಾಗುವದು, ಕಾವ್ಯದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗುವದು, ಇಂಥ ಮಿಲನದಿಂದ ಅನಾದೃಶವಾದ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಸರ್ವಜ್ಞೀಯವಾಗುವದು. ತೀರ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ತೋರುವ ಜಗತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ವೈಭವವನ್ನು ತಾಳುವದು. ಸೃಷ್ಟಿ–ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನಕ್ಕಿಂತ ಪವಿತ್ರವಾದ, ಸುಂದರವಾದ, ದೈವಿಕವಾದ ಕೃತಿಯು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯವು ಬೇಕು. ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವು ದೊರೆತ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಸಹ ಹೃದಯವು ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವದು. ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯದಿಂದ ಹೊರಟು ಕವಿಯು ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದೆಡೆಗೆ ಅಡಿಯಿಡುವನು. ಬುದ್ಧಿಯು ಅವನನ್ನು ಸದಾ ಎಚ್ಚರಿಸುವದು, ಆತ್ಮವಂಚಿತನಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವದು. ಹೃದಯದ ಪವಿತ್ರ–ವಿಶಾಲ ಸಂಸ್ಕಾರವೇ ಕವಿಯ ಸೊತ್ತು; ಸೃಷ್ಟಿ–ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಫಲ್ಯವೇ ಅವನು ದಿನಾಲು ಪಡೆಯುವ ದಿವ್ಯಾನುಭವ; ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಬುದ್ಧಿಯೇ ಈ ಅನುಭವದ ಒರೆಗಲ್ಲು. ಇತಿಹಾಸದ ಓದು ಮಾಗಿಸಿ ತಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ; ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಸಾಧನದಿಂದ ದೊರಕಿದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಬುದ್ಧಿ ; ವಿಜ್ಞಾನದ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಜಾಗೃತವಾದ ಕುತೂಹಲ, ಸತ್ಯದ ಹಂಬಲ,

ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾದ ಜ್ಞಾನ-ಅನುಭಾವ (Mysticism)ದ ಪರಿಚಯದಿಂದ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನವನ್ನು ತಿದ್ದಲು, ಸುಂದರತರವಾಗಿಸಲು ಆಗುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು,—ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಧನಗಳಿಂದ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯು ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವದು ; ಅದರಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನವೀನ ಅರ್ಥವೊಂದು ಕಾಣುವದು. ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ—ಇಂಥ ಸರ್ವರಸ ಜೀವನದ ಅನುಭವಾಧಿಕ್ಯದಿಂದ—ಸಮಸ್ತ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ ಕವಿಯ ಪ್ರಪಂಚವಾಗುವದು.

ಇದೀಗ ಕಾವ್ಯಯೋಗ. ಧರ್ಮದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಪರಿಪಾಲಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕನ ಅನುಭವವಿದೆ. ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿ ಕಾಣುವ ವಿಚಾರಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನಿಯ ಅನುಭವವಿದೆ ; ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಅವುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಚಿರಂತನ ನಿಸರ್ಗ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಅನುಭವವಿದೆ. ಸಮೂಹಗಳನ್ನೂ ಜನಾಂಗಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯ ದಿವ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವದರಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃತ್ವಶಾಲಿಯ ಅನುಭವವಿದೆ ; ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಐಕ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುವದರಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಯ ಅನುಭವವಿದೆ. ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ದಾರಿಯು ಸೃಷ್ಟಿ-ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಲ್ಲಿ. ಅವನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅನುಭಾವಿಯ ಮಾರ್ಗದವನು. ಅಂತರವಿಷ್ಟೆ : 'ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯಂ'ದ ಕಡೆಗೆ ಅನುಭಾವಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿರುವದು. 'ಬಹುರೂಪ'ದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕವಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲನು. ಕವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೃದ್ಯತೆಯ ಅಂಶವು,—ಹೃದಯದ ಸಾಮೀಪ್ಯವು—ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನುಭಾವಿಯ ಅನುಭವವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ,—ಹೆಚ್ಚು ಸಮಗ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಅನುಭಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅಂಶವಿರಬಹುದು; ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಯ ಅಂಶವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಈ ಕಾವ್ಯಯೋಗದ ರೀತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸೋಣ. 'ಹೂ' ಎಂದು ಒಂದು ಸೃಷ್ಟಿವೈಚಿತ್ರ್ಯ. ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ. 'ಹೂ' ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ. ಇನ್ನೇನಾಗುವದೋ ನೋಡೋಣ ; 'ಹೂ'ವಿನ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ ಉಪಮೆ-ಉಪಮಾನಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, 'ಹೂ'ವನ್ನೇ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿರಿಸೋಣ. ಏನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕವಿ ?

> "The flower that smiles today
> Tomorrow dies"

ಎಂದು ಎರಡು ಸಾಲುಗಳಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯೋಣ. ಹೂವಿನ ಸೌಂದರ್ಯ-ಸೌರಭಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಮನಸೋತಿದ್ದಾನೆ. ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಸಾಫಲ್ಯವು ದೊರಕಿದೆ. ಆ ಆನಂದವನ್ನೇ ಅವನು ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದರ

ಅಳಿವಿಗಾಗಿ ದುಃಖಪಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ರಂಗನಾಥ ಮುಗಳಿಯವರ ರೀತಿ–ರುಚಿಗಳು ಬೇರೆ :

"ಮಲ್ಲಿಕಾ–ಬಕುಲ ಚಂಪಕ :
ಸಾಕು ನನಗೆ ಈ ಸುಖ"

ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂರು ಹೂಗಳಲ್ಲಿ—ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ! ಅವರಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಮೂರು ಕುಸುಮಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿತು. ಅದೂ ಒಂದು ಸುಖ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ನಾವೂ ಸುಖಪಡುತ್ತೇವೆ.

ಕೆಲವು ಕವಿಗಳಿಗೆ ಉಳಿದ ಹೂಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅಂತಃಕರಣವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್, ಪುಟ್ಟಪ್ಪ, ತೀ. ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರು The lesser celandine, ಹೀರೆ ಹೂವು,—ಮೊದಲಾದ ಹೂಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ ; ಉಳಿದವುಗಳಿಗಿಂತ ಇವೇನು ಕೀಳಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಯೂ ನಾವು ಸುಖಪಡುತ್ತೇವೆ. ಅದು ಸಾಮರಸ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೂಗಳ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಮನಸೋತು ಆ ಗುಣಗಳೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಅವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾಯಲೆಟ್ ಹೂವನ್ನು Wordsworthನು shy flower ಎಂದು ಹೇಳಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಹೂಗಳಿಗಿರುವ ಹೆಸರುಗಳೇ ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. (ನಾಯಿಕೊಡೆ ; ಬೆಂಡಿಕಾಯಿಗೆ lady's fingers ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರು;ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿ), ಇತ್ಯಾದಿ.

"A host of golden daffodils"
—*Wordsworth*

"The doffodils
That come before the swallow dares and take
The winds of March with beauty."
—*Shakespeare*

ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಿದ ಮಾವಿನ ಹೂ–ಚಿಗುರಿನ ವರ್ಣನೆ,—ಇವೆಲ್ಲ ಇದೇ ರೀತಿಯವು. ಎಷ್ಟು ಕವಿಗಳು ಮಲ್ಲಿಗೆಗೆ ಪಟ್ಟಬಂಧವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಲ್ಲ ? ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಪುಷ್ಪಾಪಚಯ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಹೃದ್ಯವಾಗಿದೆ. "Ah ! sunflower ! weary of time" ಎಂಬ ಶೋಕಧ್ವನಿಯನ್ನು ನೆನೆಯೋಣ. ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹೂಗಳು ತಮ್ಮೊಡನೆ ಬೆರೆಯಬಲ್ಲವೆಂದು ಕವಿಗಳು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಆನಂದವೇ ಈ ಶೋಕಗೀತೆಗಳ ಸೊಬಗಿನ ಗುಟ್ಟಾಗಿದೆ.

ದೃಷ್ಟಿಯು ಹೂವಿನ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ಕವಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. 'ಮಲ್ಲಿಕಾಲತೆ'ಯು ಒಬ್ಬ ಕವಿಗೆ ಅನುಸೂಯೆ–ಅರುಂಧತಿಯರ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರುಳ್ಳ ಚೆಲುವಿನ ವಸ್ತುವು ಹೇಗೆ ಉತ್ಪನ್ನವಾಯಿತೆಂದು ಸೋಜಿಗಗೊಂಡಾಗ

ಕವಿಗೆ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ ; ಬ್ರಹ್ಮನು ತನ್ನ ಸಮಾಧಿಯ ಆನಂದ ದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟ 'ಪುಃ' ಎಂಬ ಉಸಿರೇ 'ಹೂ' ಎಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯು ಹೂವಿನ ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೆರೆಯುತ್ತದೆ. ಟೆನಿಸನ್ ಎಂಬ ಕವಿಗೆ 'ಹೂ'ವಿನ ರಹಸ್ಯವು ಸಕಲ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆದ್ಯ ರಹಸ್ಯವಾಗಿದೆ :

" Could I know thee all in all
Root and all
I would know what God and Man is "

ಇಲ್ಲವೆ ಕಿರಾತಾರ್ಜುನೀಯ ಯುದ್ಧದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನೆಯೋಣ: ಸೋತು ನೆಲಕ್ಕೊರಗಿದ ಅರ್ಜುನನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮಳಲಿನಿಂದ ಒಂದು ಲಿಂಗವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹತ್ತಿರ ಬಿದ್ದ ಹೂಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಪೂಜಿಸುತಾನೆ. ಆ ಹೂಗಳು ಕಿರಾತನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಿಸುತ್ತವೆ ! ಹೂಗಳ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಪಾವಿತ್ರ್ಯದೊಡನೆ ಕವಿಕಲ್ಪನೆಯು ಬೆರೆತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಇಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು.

ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ 'ಹೂ'ವೆಂದರೆ ಅನಂತವಾದ ಅದ್ಭುತ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಲಭಿಸುವ ವರ :

"ಇಲ್ಲೆ ಇರು; ಅಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಮಲ್ಲಿಗೆಯನು ತರುವೆನು :
ನೇಹಕೆಂದು ನಲುಮೆಗೊಂದು ಗುರುತನಿರಿಸಿ ಬರುವೆನು."

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಹೂ' ಎಂದರೆ ಸಮಾಧಿ ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹೊಂಬಸಿರಿನ ಉಸಿರು ; ಆದರೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲ್ಪನಾ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮನೇ 'ಹೂ'ವಿನ ಬಸಿರು. ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾದ ಬ್ರಹ್ಮನು ಸರಸಿಜೋದ್ಭವನು ! ಲಕ್ಷ್ಮೀ ದೇವಿಯು ಸಹ ಕಮಲಸದನೆ. ಹೂವಿನ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತ ಆರ್ಯಕಲ್ಪನೆಯು ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತು !

ಇವೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರಗಳೆಂದು ತಿಳಿಯಕೂಡದು. ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವಿದು; ಇನ್ನೊಂದು ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಈ ಅನುಭವವು ಅರಿಕೆಯಾಗುವತನಕ ಮಾತ್ರ ಅದು ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅನುಭಾವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಸ್ಫುಟತೆಯು ಹೆಚ್ಚೆಂಬ ಮಾತು ಒಪ್ಪಬೇಕಾ ದದ್ದು. ಅವನಿಗೆ ಲತೆಗಳು ಅನುಸೂಯೆ–ಅರುಂಧತಿಯರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ; ಆ ಸುದತಿಯರಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಅನುಭವದ ಸಮಗ್ರತೆಯು ಅನುಭಾವಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು; ಅದರ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು.

ಹಾಗಾದರೆ ಸೃಷ್ಟಿ–ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವದೋ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕವಿತಾರಸವು ಹುಟ್ಟುವದು. ಕಾವ್ಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ–ಮಹತಿಗಳು ಕವಿದೃಷ್ಟಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ–ಮಹತಿಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿವೆ.

ಕೋಲರಿಜ್ ಕವಿಯು ಸಹ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು : ಈ ಸೃಷ್ಟಿ–ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವೇ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಜೀವನದ ಆರಂಭವೆಂದು :

"The postulate of philosophy and at the same time the test of philosophic capacity, is no other than the heaven-descended Know Thyself. And this at once practically and speculatively ; for philosophy is neither a science of the reason nor understanding only, not merely a science of morals, but the science of Being all together. All knowledge rests on the coincidence of an object with a subject." ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವು ಒಂದು ಸಂಕಲ್ಪದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು, ಆತ್ಮದ ದಾರಿಯು.

ಇಂಥ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬಹುದು :

1) ಇದು ಬಂದಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನ–ಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಭೇದವು ಅಳಿಸಿ ಹೋಗುವದು.

2) ಅಂತರ್ಮುಖರಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನೇ ನಾವು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು, ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರ ಮಾಡಬೇಕು,—ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ.

3) ಆತ್ಮಾನಂ ವಿದ್ಧಿ ; ತನ್ನ ತಾನರಿದಡೆ ತನ್ನರಿವೇ ಗುರು—ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಜೀವನದ ಮೂಲಸೂತ್ರವೆಂದು ಕೋಲರಿಜ್ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸೂತ್ರದ ಅರ್ಥವೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಾಮರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ದೃಷ್ಟಿ'ಯೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿ, ಅಹಮಹಮಿಕೆಯ ಜೀವ. ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿದ್ದ ಪ್ರಕೃತಿ, ವಿಶ್ವ,—ಜ್ಞೇಯವಾದದ್ದು. ಇವೆರಡರ ಸಾಮರಸ್ಯವೆಂದರೇನೆ ಜ್ಞಾನ–ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದಾದ ಅನುಭಾವ.

4) ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ತಾನು ನೋಡುವದನ್ನೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಯು ಭೇದಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ದೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯು ದೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯು ಅನೇಕ ವಸ್ತುಗಳಾಗುತ್ತ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

5) ವೇದಾಂತವೆಂದರೆ (Metaphysics) ಈ ಮಾತುಗಳು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸರಿ ಹೋಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸರಿಯಾಗಿವೆ. ದೇಹದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮನಸ್ಸೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಭೌತಿಕವಾದಿಯೂ ಕೂಡ ಇದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಆಗಿಹೋದ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ; ಕಾರಣ ಆಗಲಿರುವ ಹೊಸ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧವೆಂದು ಅವನೆಂದಿಗೂ ತಿಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಜೀವ (Self)ದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಆಗಿಹೋದ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಫಲಗಳೆಂದೇ

ಅವನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವವು ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ, ಅನುಭವಿಸಿರುತ್ತದೆ ;— ಹೊಳಹು (Perceptions)ಗಳಲ್ಲಿ ಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಭಾವನೆಗಳು, ಆಸೆಗಳು ಹಾಗು ಅನುಭವಜನ್ಯ ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ, ಹಾಗು ಮೊದಲು ಅದು ಹೊಂದಿದ್ದ ಈ ಅನುಭವವೇ ಅದು ಮುಂದೆ ಯಾವ ಜಾತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿರುವದೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

6) ಸೃಷ್ಟಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸದೆಯೂ ಕೂಡ ಇರಬಲ್ಲದೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶ್ವಾಸವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ತರುವದೇನಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಇರಬಲ್ಲದೇನೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇಳುತ್ತದೆ. 'ನಾನಿದ್ದೇನೆ' 'ಅಹಮಸ್ಮಿ'–ಇಲ್ಲವೆ 'ದೃಷ್ಟಿ' ಇದೆಯೆಂದು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಲು ಆಧಾರ ಗಳಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ನಿಶ್ಚಯಾತ್ಮಕ ಜ್ಞಾನದ ಆಧಾರವಿರುವದೆಂದೇ ಅದು ನಿರಾಧಾರ ವಾಗಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ವಿರೋಧವು ಬಯಲಾಗುವದು ; ಸೃಷ್ಟಿದೃಷ್ಟಿ ಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುವದು.

7) ಅಂತೂ ದೃಷ್ಟಿ(Self) ಯೆಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾವಂತ (Active), ಸ್ವಯಂ ಭೂ (Self-forming)ಹಾಗು ಸ್ವಯಂಭೋಕ್ತೃವಾದ (Self-realising),ಕ್ರಿಯಾ ರೂಪ (System) ಎಂದು ಕೋಲರಿಜ್ ಹೇಳಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಯೋಗದ ಸೋಪಾನ

ಸೃಷ್ಟಿ–ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ–ಮಹತಿಗಳ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಳೆಯುವದು ಶಕ್ಯವಿದೆಯೆ ? ಅಂದರೆ, ಇಂಥದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಎದೆ ತಟ್ಟಿ ಹೇಳಬಹುದೆ ? ಶಕ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಶಕ್ಯವಾಗಿಸಲು ಅನೇಕ ಸಾಧನಗಳು ದೊರೆಯಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ತೋರಿದು ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮಹತಿಯು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಯಷ್ಟೇ. ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಸಾಮರಸ್ಯವು ವಿಶಾಲವಾದ ಹಾಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಮಹೋನ್ನತವಾಗುವದು ; ಆಗ ಅದರ ಪಡಿನೆಳಲಾದ ಕಾವ್ಯವೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗುವದು.

ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೆಳುವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಬರುವಂತಿದೆ. ಉಳಿದ ಜೀವನ ಪಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಶಕ್ಯವಾಗಬಹುದು. ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಧನ ವನ್ನೇ ಅನುಭಾವಿಯ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಅಳೆಯಲು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಾಧನವು ಕಾವ್ಯಜೀವನ ವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅಳೆಯಬಲ್ಲದು. ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತುಣುಕಿನಲ್ಲಿ ರಸಿಕ

ಜೀವನವೂ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಜೀವನವೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಮೊದಲಿನಿಂದ ತುದಿಯು ವರೆಗೆ, ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯುವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯಕುಸುಮದ ವಿಕಸನವನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು. ಬೀಜವನ್ನು ಚಿತ್ರಿದಂದಿನಿಂದ ಗಗನಚುಂಬಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ವರೆಗೆ ನಾವು ಕವಿತಾ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷದ ಬೆಳುವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯ ಬಹುದು.

ಪ್ರಪಂಚದ ಅಂಚಿನಿಂದ ಹೊರಟು ಕಾವ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುವವರಿಗೆ ಕೈಗಂಬ ದಂತಿರುವ ಮಾತಿದು : ಕೋಲರಿಜ್ ಕವಿಯ ಲೇಖದಿಂದ ಉದ್ಧೃತವಾಗಿದೆ :

"The first range of hills, that encircles the scanty vale of human life, is the horizon for the majority of its inhabitants. On *its* ridges the common sun is born and departs. From them the stars rise and touching *them* they vanish. By the many, even this range, the natural limit and bulwark of the vale, is but imperfectly known. Its higher ascents are too often hidden by mists and clouds from uncultivated swamps, which few have courage or curiosity to penetrate. To the multitude below, these vapours appear, now as the dark haunts of terrific agents, on which none may intrude with impunity; and now all a-glow, with colours not their own, they are gazed at as the splendid palaces of happiness and power. But in all ages there have been a few, who measuring and sounding the rivers of the vale at the feet of their farthest inaccessible falls have learned, that the sources must be far higher and far inward; a few, who even in the level streams have detected elements, which neither the vale itself or the surrounding mountains contained or could supply. How and whence to these thoughts, these strong probabilities, the ascertaining vision, the intuitive knowledge may finally supervene, can be learnt only by the fact."

ನನ್ನ ವಿಷಯದ ರೂಪ-ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಮಾತುಗಳಿವು. ಇಂಥ ದೊಂದು ಸಾಹಸವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಾಗ ಒದಗಿಬರುವ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನೂ ಅಳೆಯುವ ಸಾಧನವನ್ನೂ ಕೋಲರಿಜ್ ಕವಿಯು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ :

"One Man's consciousness extends only to the pleasant or unpleasant sensations caused in him by external impressions; another enlarge his inner sense to a conciousness of forms and quantity, a third in addition to the image is conscious of the conception or notion of the things a fourth attains to a notion of his notions—he reflects upon his own reflections; and thus

we may say without impropriety that the one possesses more or less inner sense than the other.''

ಕೋಲರಿಜನ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ :

''Coleridge supposes that these successive levels, as it were, of the operation of the inner sense are stages that can be attained—with practice—by the right people.''

ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ತಿಳಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಭೇದವನ್ನು ನೆನೆಯುಬಹುದು : ಐಂದ್ರಿಯುಕ, ಕಲ್ಪನಾಮುಯು, ಕಾರಣಮುಯು ಮತ್ತು ಆತ್ಮಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ತರಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ :

ಅಲ್ಲದೆ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿಯು ಒಂದು ಶ್ಲೋಕವು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ :

ಇಂದ್ರಿಯಾಣಿ ಪರಾಣ್ಯಾಹುಃ ಇಂದ್ರಿಯೇಭ್ಯಃ ಪರಂ ಮನಃ
ಮನಸಸ್ತು ಪರಾ ಬುದ್ಧಿಃ ಯೋಬುದ್ಧೇಃ ಪರತಸ್ತು ಸಃ

ಕನಕದಾಸರ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪರಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು :

"ಬಯಲು ಆಲಯುದೊಳಗೊ ? ಆಲಯುವು ಬಯಲೊಳಗೊ ?
ಬಯಲಾಲಯುಗಳೆರಡು ನಯುನದೊಳಗೊ ?
ನಯುನ-ಬುದ್ಧಿಯು ಒಳಗೊ ? ಬುದ್ಧಿ ನಯುನದ ಒಳಗೊ ?
ನಯುನ-ಬುದ್ಧಿಗಳೆರಡು ನಿನ್ನೊಳಗೊ ಹರಿಯೆ !"

ಬೇಂದ್ರೆಯುವರು ತಮ್ಮದೊಂದು ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪಂಚೀಕರಣ ಕ್ರೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ : ರಸಿಕ, ಸಾಹಿತಿ, ಭಕ್ತ, ಋಷಿ, ಅವತಾರಿ, ಮಹಾಕವಿ. ಅಲ್ಲದೆ ವೀರಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಷಟ್‌ಸ್ಥಲಗಳಿವೆ : ಭಕ್ತ, ಮಹೇಶ್ವರ, ಪ್ರಸಾದಿ, ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿ, ಶರಣ, ಐಕ್ಯ. 'ಜಡಭರತ'ರ ಒಂದು ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಷಟ್‌ಸ್ಥಲ ಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಾವ್ಯದ ಈ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಥಲಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಬರೆಯ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಯೋಗದ ಷಟ್ಸ್ಥಲಗಳು

ಇನ್ನು ಈ ಸ್ಥಲಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು. ಷಟ್ಸ್ಥಲದ ಲಿಂಗಾಂಗ ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂಗಲಿಂಗಗಳೇ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಸೃಷ್ಟಿ-ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗುವದುಂಟು.

ಭಕ್ತ	ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿ (ಚಿತ್‌ಪೃಥ್ವಿ)	ಆಚಾರಲಿಂಗ
ಮಹೇಶ್ವರ	ನೈಷ್ಠಿಕಾಭಕ್ತಿ (ಚಿದಪ್ಪು)	ಗುರುಲಿಂಗ
ಪ್ರಸಾದಿ	ಸಾವಧಾನ ಭಕ್ತಿ (ಚಿದಗ್ನಿ)	ಶಿವಲಿಂಗ
ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿ	ಅನುಭಾವ ಭಕ್ತಿ (ಚಿದ್ವಾಯು)	ಜಂಗಮಲಿಂಗ
ಶರಣ	ಆನಂದ ಭಕ್ತಿ (ಚಿದಾಕಾಶ)	ಪ್ರಸಾದಲಿಂಗ
ಐಕ್ಯ	ಸಮರಸ ಭಕ್ತಿ	ಮಹಾಲಿಂಗ

ಇದು ಷಟ್‌ಸ್ಥಲಗಳ ನಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ ಕಾವ್ಯದ ಷಟ್‌ಸ್ಥಲಗಳನ್ನು ನಾವು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು :

ರಸಿಕನದು ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಲವಾಗಿದೆ. ಕನಸಿನ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಇವನದು 'Innocence,'— ಮುಗ್ಧಮನೋಹರ ಸ್ವಭಾವ. 'ದೇವರ ರಾಜ್ಯವೆಲ್ಲ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳದು' ಎಂದು ಕ್ರಿಸ್ತನು ಹೇಳಿದಾಗ ಇಂಥದೊಂದು ಸ್ವಭಾವವಿಶೇಷವನ್ನು ಆತನು ನುತಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಲಿನವಾಗದಿದ್ದ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'The world is too much with us' ಎಂಬ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ ಕವಿಯ ಅಷ್ಟಪಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮಲಿನವಾದ ಬಗೆಯು ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಶಿಶುವಿನಲ್ಲಿ ದೈವಿಕತೆಯಿರುವದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 'ಭಕ್ತಂಗೆ ಬೀಜರೂಪು' ಎಂದು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಮತಿಜ್ಞಾನವೇ ಭಕ್ತ" ಎಂದೂ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೋಲರಿಜನು ಮೊದಲನೆಯ ಸ್ಥಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತಿಗೆ ಇದು ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ :

"One man's consciousness extends only to the pleasant or unpleasant sensations caused in him by external impressions."

ಇಂಥ ಐಂದ್ರಿಯಕ ಜೀವನದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಚಲಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೋಗುವದೇ ರಸಿಕನ–ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಭಕ್ತ'ನ–ರಹಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ವಚನಕಾರರು ಶ್ರದ್ಧಾಭಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಅನುಭವವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. "Oh ! for a life of sensations rather than of thought" ಎಂಬ ಅವನ ಮಾತೇ ಈ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಚಿತ್ರಮಯತೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಂತೂ ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ : "ಹೊಸ ಮದುವೆಯ ಹಸೆಯುಡಗದ ಮುನ್ನ, ಹೂಸಿದ ಅರಿಸಿನ ಬಿಸಿಲಿಂಗೆ ಹರಿಯದ ಮುನ್ನ, ತನು ಸಂಚಲವಡಗಿ ಮನವು ಗುರುಕಾರುಣ್ಯವ ಪಡೆದು ಹುಸಿ ಇಲ್ಲದಿರ್ದಡೆ ಭಕ್ತನೆಂಬೆ."

ಇನ್ನು Art ಇಲ್ಲವೆ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಸ್ಥಲ. ರಸಿಕನು ಆಲಯ–ಬಯಲು ಎಂಬ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನೋಡಿ ಚಕಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಂತನು ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ

ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ : "ಬಯಲಾಲಯುಗಳೆರಡು ನಯನದೊಳಗೊ ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ : "ಮಹೇಶ್ವರಂಗೆ ಅಂಕುರರೂಪು", "ಮಾಹೇಶ್ವರ ಸಾನಪ್ಪೆನಯ್ಯ, ವ್ರತನಿಯಮ ಫಲವನರಿಯೆ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ,— ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವವು ಉಗಮವಾಗಹತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ, ಕಲಾವಂತನಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಆನಂದವು ತಾನಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. "A thing of beauty is a joy for ever" ಎಂಬ ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯ ಬಹುದು. ಕೋಲರಿಜನು ಈ ಸ್ಥಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ,—"Another enlarges his inner sense to a consciousness of forms and quantity." ಕಲಾವಂತನಿಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯವು ವಸ್ತುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಗಳೇ ತತ್ವಗಳ ಆವಿರ್ಭಾವವೆಂಬ ಮಾತು ಅವನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೊಳೆದಿರುವದಿಲ್ಲ. ಈ ಸ್ಥಲವನ್ನೇ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು 'Imaginative Beauty' (ಕಲ್ಪನಾಮಯ ಸೌಂದರ್ಯ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಸಿಕನ ಸ್ಥಲಕ್ಕೆ 'Sensuous Beauty' (ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯ) ಎಂದು ಅವರ ಸಂಜ್ಞೆಯಿದೆ. Sensations,— ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ರಸಿಕನ ಸೊತ್ತು. ಆದರೆ Things,— ವಸ್ತುಗಳೇ ಕಲಾವಂತನ ಆನಂದದ ಉಗಮಸ್ಥಾನ. ಅವನದು ನಿಷ್ಠಾಭಕ್ತಿ. ವಸ್ತುಚಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವನ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆಳೆದಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದು ಕಾರಣ ಸ್ಥಲ. "ನಯನ ಬುದ್ಧಿಯ ಒಳಗೊ ?" ಎಂಬ ಮಾತು ತಾತ್ವಿಕನಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಾಣುವದಲ್ಲದೆ ತಾತ್ವಿಕನು ತತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳುವದರ ಅರ್ಥ : "A third in addition to the Image is conscious of the conception or notion of the thing." 'ಪ್ರಸಾದಿಗೆ ಸಸಿರೂಪು' ಎಂದು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ, ತಾತ್ವಿಕನ ಹೆಜ್ಜೆಯು ಮುಂದೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. Intellectual Beauty, 'ಕಾರಣ ಸೌಂದರ್ಯ' ಎಂದು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಅವನದು. ವಚನಕಾರರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ 'ಸಾವಧಾನ ಭಕ್ತಿ'ಯೇ ಅವನ ಜೀವಾಳ. ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲ ತತ್ವಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಾಲ ತತ್ವಗಳೊಡನೆ ಅವನ ಜೀವನವು ಬೆರೆತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ Intellectual Essences, archetypes ಅಥವಾ ತತ್ವಗಳ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕನು ಇರುತ್ತಾನೆ. "ನಿಷ್ಠೆಯೊಳಗೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ಓಸರಿಸದೆ ಸಾವಧಾನಿಯಾಗಿರ್ದ ಭೇದವೇ" ಸಾವಧಾನ ಭಕ್ತಿ. ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲ ತತ್ವದೊಡನೆಯೇ ಬೆರೆತುಬಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ನಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ— ಇಲ್ಲವೆ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ— ಈ ಗುಣವು ಬರವದು ಶಕ್ಯವಿದೆ.

ಇನ್ನು 'Vision' ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯ ಸ್ಥಲ. ಇವನದು ಅನುಭಾವಭಕ್ತಿ.

ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಗೆ 'ಫಲರೂಪ'ವೆಂದು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಾಯ ಕೊಯ್ಯುವ' ಅಧಿಕಾರವು—ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಸಹ ಪರಮಾರ್ಥವೇ ತುಂಬಿರುವ ರೀತಿಯು,—ಅವನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವನ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಗಿದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿ'ಯು 'ಅನುಭಾವದ ಗಮನವನರಿಯನು.' ಅದು ಸದಾ ಅವನೆಡೆಗೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. 'ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನ'ವೇ ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯದೆಂದು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಸ್ವಾನುಭಾವ ವಿವೇಕವು ಈ ರೀತಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವದು : "ಕಂಗಳಾಲಿಯ ಕರಿಯ ನಾಳದಲ್ಲಿ ಈರೇಳು ಭುವನ ವಡಗಿದವು. ನಾಟ ನಾಟಕ ನಟಿಸಿತ್ತು. ಆಡುವ ಸೂತ್ರದ ಪರಿಯ ನೋಡಾ ! ಗುಹೇಶ್ವರ ನಿರಾಳ ಚೈತನ್ಯನು !" ಅಂದರೆ ಪ್ರಸಾದಿಯಂತೆ ಒಂದೆರಡು ತತ್ವಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆಯುವದಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ವಿಶಾಲ ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ತತ್ವರೂಪಧಾರಿಯಾಗಿ ಅವನೆದುರು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸ್ವಪ್ನ–ಸಮಾಧಿಸ್ಥಿತಿಯ ಜಗತ್ತೂ ಸಹ ಅವನಿಗೆಂದು ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಕಿಂಗ ಲಿಯರ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಡ್ಗರನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಾಗುತ್ತವೆ :

> "We must bear
> Our going hence even as our coming hither :
> Ripeness is all."

ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯು ಆಂತರಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಾಹ್ಯಾಂತರ್ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಮಾಡುವ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ಈ ಎಲ್ಲ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸುವ ಮೂಲ ತತ್ವವು ಅವನಿಗೆ ಹೊಳೆದಿದ್ದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ದಾರ್ಶನಿಕ,—ಇವರಿಬ್ಬರು 'Intellectual Beauty' ಎಂದು ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳುವ ಸ್ಥಿತಿಯ ಎರಡು ಭೇದಗಳಿದ್ದಂತೆ.

ಸ್ವಾನುಭಾವ ವಿವೇಕದೊಳಗಣ ಅರಿವು ಬಂದಾಗ ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯು ಶರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ : "ನೆನಹು ಸತ್ತಿತ್ತು. ಭ್ರಾಂತು ಬೆಂದಿತ್ತು. ಅರಿವು ಮರೆಯಿತ್ತು. ಕುರುಹುಗೆಟ್ಟಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಗತಿಯನರಸಲುಂಟೆ ? ಮತಿಯನರಸಲುಂಟೆ ? ಅಂಗವೆಲ್ಲ ನಷ್ಟವಾಗಿ, ಲಿಂಗದಲ್ಲಿ ಲೀಯ್ಯವಾಗಿ, ಕಂಗಳಂಗದ ಕಳೆಯ ಬೆಳಗಿನ ಭಂಗಹಿಂಗಿತ್ತು ಗುಹೇಶ್ವರಾ." ಇದು ಶರಣನ ಬಾಳುವೆಯ ಗುಟ್ಟು. "ಶರಣಂಗೆ ಆ ಕಾಯ ಕೊಯ್ವರೂಪು" ಎಂದು ವಚನಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶರಣನದು ಆನಂದ ಭಕ್ತಿ. ಮಾಗಿದ ಅವನ ಅಂತಃಸ್ಥಿತಿಯು ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಿದಾಕಾಶವನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಿದವರೇ ಶರಣರು. ಇವರದು ಜ್ಯೋತಿಜ್ಞಾನ. ತಮ್ಮ ತಾವರಿತ ಮಹನೀಯರು. "ಆಶೆ ಇಲ್ಲದಿರ್ದಡೆ ಶರಣನೆಂಬೆ" ಎಂದು ಓರ್ವ ವಚನಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಆತ್ಮದರಿವನ್ನು ಜೀವನಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ ಮಹ

ನೀಯುರಿವರು. "A fourth attains to a notion of his notions—he reflects upon his own reflections" ಎಂದು ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವಾದರೂ ಇದೇ. ಇಲ್ಲಿ 'notion' ಇಲ್ಲವೆ 'reflection' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲ ತತ್ವದ ಅರಿವು ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನಿಡಬೇಕು. ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯು ಕಂಡ ತತ್ವಗಳೆಲ್ಲ ಶರಣನಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತತ್ವವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಾಣಲಿಂಗಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಗಿ ನಿಂತ ಆತ್ಮಜ್ಞಾನವು ಶರಣನ ನಿತ್ಯದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. 'Truth' ಇಲ್ಲವೆ ಸತ್ಯದ ರಾಜ್ಯವಿದು. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉತ್ಪತ್ತಿ-ಸ್ಥಿತಿ-ಲಯದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದು ಸಮಷ್ಟಿ ಜೀವನದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಷ್ಟಿ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಅನುಭವಿಸುವದೇ ಶರಣನ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮಹಾಜ್ಯೋತಿಜ್ಞಾನವೇ ಐಕ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ 'divinity'. ಐಕ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಚನಕಾರರು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ : "ಐಕ್ಯಂಗೆ, ಹುಲ್ಲು ಒಕ್ಕಿ ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ತೂರುವಾಗ ಹೊಟ್ಟು ಕಳೆದು, ಬತ್ತ ನಿಂದು, ಹುಲ್ಲು ಹೊರೆಗಟ್ಟಿತ್ತು. ಒಕ್ಕಿದ ಮೇಟಿ ಕಿತ್ತಿತ್ತು, ಹುಲ್ಲು ಮೆದಿಗೆ ಹೋಯಿತ್ತು, ಹುಲ್ಲು ಗೂಡು ಬಿದ್ದಿತ್ತು, ನಿಂದ ಬತ್ತ ಪುನರಪಿ ಬೀಜವಹುದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನವೇ, ನಿಃಕಳಂಕ ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನನೆಂಬ ಹಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಯಿತ್ತು" ಶರಣನ ಅರಿವು ನಿಜದಲ್ಲಿ ಸಮರಸಭಾವವನ್ನೈದಿದ ನಿರ್ಭಾವ ಪದದೊಳು ನಿಂದ ಭೇದವೇ ಐಕ್ಯಸ್ಥಲವಾಗಿದೆ. "ನಯನ-ಬುದ್ಧಿಗಳೆರಡು ನಿನ್ನೊಳಗೊ ಹರಿಯೆ ?" ಎಂದು ಕನಕದಾಸರು ಹೇಳುವ ಮಾತಾದರೂ ಇದೇ. ಐಕ್ಯಸ್ಥಲದಲ್ಲಿದ್ದವನ ಭಕ್ತಿಯು ಸಮರಸಭಕ್ತಿ. ಮಹಾಜ್ಯೋತಿಯೊಡನೆ ಆತ್ಮವು ಒಂದಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವದೇ ಈ ಸ್ಥಲದ ರಹಸ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈ ಆರು ಸ್ಥಲಗಳಾಚೆ ನಮ್ಮ ಮಾನದಂಡವು ಹೋಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಥಲಗಳ ನಿಃಸ್ಥಲತ್ವವು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವು 'ಬಯಲೋ ಬಯಲು'—ಅನಿರ್ವಚನೀಯವಾದ ಬಯಲು !

ಹಾಗಾದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ-ದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಈ ಆರು ಪರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಆತ್ಮಿಕವಾದಂತೆ ಸಮ್ಮಿಲನದ ಆಧಿಕ್ಯವೂ ಮಹೋನ್ನತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಸ್ಥಲಾಂತರವಾದಂತೆ ದೃಷ್ಟಿಯು ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ ; ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಸಿಕನ ದೃಷ್ಟಿಯು 'ಮುಗ್ಧ ಮನೋಹರ' (Innocence) ರೀತಿಯದು ; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ—ಸುಖ-ದುಃಖ, ರೂಪ-ಕುರೂಪದಿಂದ ತುಂಬಿದ-ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಕಲೋಪಾಸಕನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕಲ್ಪನಾಮಯವಾದುದು ; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವ ಜಗತ್ತು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ವಸ್ತುಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಲ್ಲ,—ಆ ವಸ್ತುಗಳ ಚಿತ್ರಗಳದು, ಪ್ರತೀಕಗಳದು. ತಾತ್ವಿಕನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಮೂಲಭೂತವಾದುದು ; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವದು—ವಸ್ತುಗಳೂ ಅಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಅಲ್ಲ-ಇವೆರಡರ

ಹಿಂದಿದ್ದ ತತ್ವಗಳ ಜಗತ್ತು ಒಂದೆರಡು ತತ್ವಗಳೊಡನೆ ಅವನು ಬೆರೆತಿರುವದುಂಟು. ದಾರ್ಶನಿಕನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಕೇವಲ ಜ್ಞಾನದ್ದು, ಎಲ್ಲ ತತ್ವಗಳೊಡನೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದು; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ 'ತತ್ವಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯನ್ನೇ ಸರಿ ; ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ತತ್ವಗಳೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಮೊಳೆತಿರುವ ಸೃಷ್ಟಿ ಯದು, 'ಏಕಮೇವ'ದ ಛಾಯೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಶರಣನದು ಸತ್ಯದೃಷ್ಟಿ,—ಒಳ-ಹೊರಗುಗಳನ್ನು ಒಂದಾಗಿಸಿ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶ್ವಜೀವನವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿದ ದೃಷ್ಟಿ; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವ 'ಸೃಷ್ಟಿ'ಯು 'ಅವನೇ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು; ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶ್ವಜೀವನವು ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಐಕ್ಯನದು ಸಮರಸ ದೃಷ್ಟಿ; ಅವನು ದೃಷ್ಟಿಸುವ ಸೃಷ್ಟಿಯು 'ನಾನು–ತಾನೆ'ಂಬ ಭೇದವಳಿದ 'ಒಂದೇ ಒಂದು'.

ಇವು ಕಾವ್ಯಯೋಗದ ಆರು ಮೆಟ್ಟಲುಗಳು. ಷಟ್ಸ್ಥಲಗಳನ್ನು ಈ ಆರು ಮೆಟ್ಟಲುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಷಟ್ಸ್ಥಲದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಸೌಂದರ್ಯದ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ದರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳು ಬೆರೆಯು ವದು ಸಹಜವೇ ಸರಿ.ಇದ್ದಷ್ಟು ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಲೋಕದ ಷಟ್ಸ್ಥಲಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಯಾವ ಬಾಧೆಯೂ ತಟ್ಟಲಾರದು.

ಕಾವ್ಯದ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಅಳೆಯುವಾಗಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಮಾತು ಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ 'ಕವಿಕಾವ್ಯ ಮಹೋನ್ನತಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವ ಮೆಟ್ಟಲ ಮೇಲೆ ಕವಿಯು ನಿಂತಿರುವನೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದಾಗ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಯೋಗ್ಯತೆಯು ನಿರ್ಣಯವಾಗುವದು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗು ವಿಡಂಬನೆ

1

ಹಾಸ್ಯ(Comic laughter)ದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆ(Satire) ಯೊಂದಾಗಿದೆ. ನಮಗಾಗದವರನ್ನು, ನಮ್ಮ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದವರನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ನಮ್ಮ ಶತ್ರುಗಳನ್ನು ವಾಗ್ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವ ಆಯುಧವೆಂದರೆ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಸರಿ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಲಿ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ಆಗಲಿ—ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಪಾಯವಾದರೆ ತೀರಿತು,—ವಿಡಂಬನಕಾರನು ತನ್ನ ನಗೆಯಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಂತಾಪವನ್ನು ಬೆರೆಸಿ ಸುಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಯಜ್ಞಪಶುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ರೋಷದ ಅಗ್ನ್ಯಸ್ತ್ರವೇಕೆ, ಲೀಲಾಮಾತ್ರವಾಗಿಯೇ ಇದರ ಅವತಾರವನ್ನು ಮುಗಿಸುವೆನೆಂಬ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು ವಿಡಂಬನಕಾರನಿಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೇ ಸಿಟ್ಟಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ನಗೆಯು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ."ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿರುವಾಗ ನನ್ನ ಉಗುರನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿಡುವುದೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿಯೆದುರಿಗೆ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು : "ಅದೇಕೋ ಕಾಣೆ, ತಾಯಿ. ಬಹುಶಃ ತಾವು ತಮ್ಮ ಮೈಯನ್ನು ತುರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಒಬ್ಬ ನಾಮಾಂಕಿತ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತಿಯು ನುಡಿದನಂತೆ ! ಇದೇ ವಿಡಂಬನೆ, 'ತುರುಚುಗಬ್ಬ !'

ವಿಡಂಬನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇನೆಂದರೆ—ಸಮಾಜದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಯಲು ಡಾಂಭಿಕತನವನ್ನು ಬೈಲಿಗೆಳೆಯುವುದು ; ದುರ್ಗುಣಗಳ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ರಾವು ಗನ್ನಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ದುರ್ಜನರನ್ನು ತಿದ್ದುವದು ; ಮೂರ್ಖತನವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ತೋರಿಸುವುದು. ವಿಡಂಬನಕಾರನು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ವಿನೋದದ ದ್ವಾರವಾಗಿಯೇ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಂಬರ್ಟ್ ವೂಲ್ಫ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂದಂತೆ, —ವಿಡಂಬನಕಾರನು ಉಪದೇಶಕನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ನಗೆಗಾರನ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮೆರೆಡಿಥ್ ಎಂಬವನು ಹೇಳುವ ಮಾತಿದು : "ಬೆನ್ನೆಲುಬಿನ ಮೇಲಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮೋರೆಯ ಮೇಲಾಗಲಿ ಕೊಟ್ಟ ಹೊಡೆತವೇ ವಿಡಂಬನೆ. ವಿಡಂಬನಕಾರನೆಂದರೆ ನೀತಿವಂತರ ಏಬಂಟ, ಸಮಾಜದ ಮಾನಸಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಜಲಗಾರ ಇಲ್ಲವೆ 'ಭಂಗಿ'!" ನ್ಯಾಯಬುದ್ಧಿ ಹಾಗು ಕಲಾವಂತಿಕೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ವಿಡಂಬನವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ವಿಡಂಬನೆಯೆಂದರೆ ಬರಿ ಭೂಮದ ಹಾಡಲ್ಲ, ಬೀಭತ್ಸವಲ್ಲ, ಬರಿ ಸಿಟ್ಟಿರ ರಗಳೆಯಲ್ಲ. ಸಿಟ್ಟಿನೊಡನೆ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನೂ ತುಸು ವಿನೋದವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿದಾಗ ಹುಟ್ಟಿಬರುವ ಅಪಹಾಸ(Ridicule)ವಲ್ಲ. ವಿಡಂಬನೆಯು ಅಣಕಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿನೋದದ ಅಂಶವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಸಾತ್ವಿಕ ಕೋಪವೂ ಸಹ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ : ಸ್ವಾಭಿಮಾನವು ಮಾತ್ರ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿರುತ್ತದೆ. ವಿನೋದ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಕೋಪ, ಈ ಮೂರರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣದ ಮೇಲೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ಸ್ವಭಾವಗುಣದ ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತವೆ.

2

ಈ ಮೂರು ಗುಣಗಳು ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡು ಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಡಂಬನೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅದು ರಸಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವಾದ ಧ್ವನಿಯಾಗಲಿ, ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಹಿರಿದನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣಕ್ಕೆ ರಸದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ವಿಡಂಬನಕಾರನು ಹಾಸ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಿನೋದಿಯು ಮಾತ್ರ ಮಾನವರ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮರುಗುತ್ತಾನೆ ; ಸಿಟ್ಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದೆಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ಣತೆಗೂ ಮಾನವೀಯ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಸಿಟ್ಟಾಗದೆ ಅವನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಕರುಣೆಯಿಂದ ಅಪರಾಧಿಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಕೂಡ ಮುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಬರುವ ನಗುವನ್ನೂ ಅವನು ತಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ನಗೆ, ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಸರಸ ಸಜ್ಜನಿಕೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವೇ ವಿನೋದಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ವಿದಗ್ಧತೆಯು (Wit) ಇದಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅನುಭವ, ಹಾಗು ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವ ಹವಣಿಕೆ,—ಇವುಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಉಂಟಾದ ಹಾಸ್ಯವನ್ನೇ ನಾವು ವಿದಗ್ಧತೆಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇವೆ. ಕೇಳುವವರನ್ನೇ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಕೌಶಲ್ಯವು ಲೀಲಾಮಾತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವದು. ಯಾರಿಗೂ ಕಾಣದ ಸೌಮ್ಯ–ವೈಷಮ್ಯಗಳೂ ಶಬ್ದಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಎಲ್ಲ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳೂ ಮಾತಿನ ಮಲ್ಲನಿಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ವಿದಗ್ಧತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಚತುರೋಕ್ತಿಯೇ ಸುಭಾಷಿತ (Witly writing).

ಅಣಕ(Parody)ವೂ ಹಾಸ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ವಿಕೃತ ವರ್ಣನೆಯು ಲ್ಲವೆ ನಿರೂಪಣೆಯು ಎರಡು ತರಹದ್ದಾಗಬಹುದು— (1)ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು. (2) ಇರುವದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವ ರೀತಿಯದು. ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೇ

ಅಣಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ ; ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ತಾತ್ವಿಕ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಸಾತಿಶಯವಾದ ಅನುಕರಣದ ಮೂಲಕ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ವಿಧಾನವೇ ಅಣಕವಲ್ಲವೆ ? ನಗೆ, ಮೂಲಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆದರ ಹಾಗು ಭಕ್ತಿ—ಇವು ಅಣಕಗಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳಾಗಿವೆ. ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದನ್ನು ಅಸಾಧ್ಯ ವಾಗಿ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಭಾಷೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ನಗಿಸುವ ಕೃತಕ ಗಂಭೀರ (Mock-heroic) ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಇದೇ ಜಾತಿಯದೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮೂಲವು ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಅನುಕರಣವು ವಿಕೃತವಾದಾಗ—ಇಲ್ಲವೆ ಅನುಕರಣದ ಸಹಾಯ ಅಷ್ಟೊಂದಿಲ್ಲದೆ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಬಯಲಿಗೆಳೆದಾಗ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ Burlesque ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ನಿಕಟಾನುಕರಣ ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಗಜರಗಳೆಯೂ (Nonsense) ಹಾಸ್ಯಪ್ರೇರಕವಾಗುವ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒದಗುವದೆಂದು ಆಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ತರದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ಅರ್ಥಶೂನ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಗಜರಗಳೆ. ಇದ ರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು : (1) ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರ್ಥಹೀನ ವಾದ ವಿಧಾನ. ಇದನ್ನು ಪೆಕ-ನಾಣ-ಶೀನರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. "ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿದರೆ ಮೀನುಗಳೇನು ಮಾಡುತ್ತವೆ ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ "ಮರಗಳನ್ನೇರುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಉತ್ತರ ಬಂತಂತೆ ! (2) ಬೇರೆಯೊಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಅರ್ಥಶೂನ್ಯತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆರ್ಟೆಮಸ್ ವಾರ್ಡ್ ಎಂಬ ಅಮೇರಿಕನ್ ವಿನೋದಿಯು ಜೆಫ್ ಡೇವಿಸ್ ಎಂಬ ಬಡವನ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನು ನೆನೆಯಬಹುದು : "ಆತನು ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಹುಟ್ಟದಿರಬೇಕಿತ್ತು. ಅಂದಾ ದರೂ ಅವನ ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತೆಂಟು ಡಾಲರುಗಳು ಆಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು."

ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಯು (Irony) ಹಾಸ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ. ಇದರ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೀಳುಗೆಯ್ಯುವ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದರೂ ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿ ಕಾರನು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ; ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ಬುದ್ಧಿಯ ಸೋಗು ಹಾಕಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಯೂ ಕೊಂಕು ನುಡಿಯೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಬಹಳ ಸಮೀಪವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಬಿಂಗಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬರದಷ್ಟು ಸಮೀಪ ವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಟ ಉತ್ತರಕುಮಾರನನ್ನು ನಾರಿಯರು ಸ್ತುತಿಸುವ ರೀತಿಯಿದು ; ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಯೆನ್ನಬಹುದು.

"ವೀರಕುವರವಿಭಾಡ ರಾಯಕು
ಮಾರಮಸ್ತಕಶೂಲ ವೈರಿಕು
ಮಾರಕೇಸರಿ ರಾಯರೆದೆದಲ್ಲಣದ ನಿಶ್ಶಂಕ !

ಧೀರಕುವರಕುಠಾರ ಮಲ್ಲಕು
ಮಾರಗಿರಿವಜ್ರಾಯೆನಲು ತಾ
ನಾರಿಯರ ಬಿರುದಿನ ನುಡಿಯ ಕೇಳಿಯಲಿ ಪೊರವಂಟ ॥"

ಕೊಂಕುನುಡಿ (Sarcasm)ಯೆಂದರೆ ಸ್ತುತಿಸುವ ನೆವಮಾಡಿ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದು. ಇಂಥ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸೂಚ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ಅತಿ ಶಯೋಕ್ತಿಯು ಕೊಂಕುನುಡಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗುವುದು.

"ಉಸುರಲಾಗದು ನಿನ್ನ ಹರಿಬಕೆ
ಮಿಸುಕುವವರಾವಲ್ಲ ಹೆಂಡಿರ
ಗಸಣಿಗೊಂಬವರಲ್ಲ ಹುದುವಿನ ಗಂಡುತನವಿದನು ।
ಶಶಿವದನೆ ಸುಡು ಕಷ್ಟವೀಯುಪ
ದೆಸೆಯವರು ನಾವಲ್ಲ ನಿನ್ನವ
ರಸಮಸಾಹಸರುರಿದ ನಾಲ್ವರಿಗರುಹು ಹೋಗೆಂದ ॥"

ಇಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಭೀಮನು ಧರ್ಮಾದಿಗಳನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ನೆವದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ !

ನಿರ್ಭತ್ಸನ (Invective)ದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವು ಬಹುತೇಕ ಮಾಯವಾಗಿ ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿ ಬಂದ ತಪ್ಪನ್ನು ಜನರೆದುರಿಗೆ ಹೊರಗೆಡಹುವದೇ ಇದರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಕೊಳಕನ (Cynic) ಕೊಳಕು ಮಾತುಗಳ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆನಂದವೆಂಬುದಾಗಲಿ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂಬುದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವನ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕಾರಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅಪಹಾಸ್ಯಕ್ಕೀಡುಮಾಡುವದೆ ಅವನ ಉದ್ಯೋಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ದುಃಖಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಸಣ್ಣಾಗುತ್ತ ನಡೆದ ಮಾನವನು ನಿರಾಶಾವಾದಿಯೂ (Pessimist) ಮಾನವದ್ವೇಷಿಯೂ (Misanthrope) ಆಗುತ್ತಾನೆ. 'ಬೇವಿನಮರವು' ಬಲಿತಷ್ಟು ಕಹಿಯಾಗುವಂತೆ ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮನಸ್ಸು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಹಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ವ್ಯಾಕುಲತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಕಹಿ ಮಾತೆಂದು(The sardonic) ಕರೆಯಬಹುದು.

ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳ ಹಾಗು ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು.

3

ವಿನೋದ, ವಿದಗ್ಧತೆ, ಅಣಕ, ಕೃತಕಗಾಂಭೀರ್ಯ, ವಿಕಟಾನುಕರಣ, ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿ, ಕೊಂಕುನುಡಿ, ನಿರ್ಭತ್ಸನ, ಕೊಳಕುಮಾತು, ಕಹಿಮಾತು,—ಇವೆಲ್ಲ ವಿಡಂಬನಕಾರನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ

ವಿನೋದ, ನಿರ್ಭರ್ತ್ಸನ, ಕೊಳಕುಮಾತು ಹಾಗು ಕಹಿಮಾತುಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವವು.

(ಅ) ವಿಡಂಬಕನ ಹಾಗೂ ಉಪದೇಶಕನ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದೇಯೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಹೀಗೆ ನೇರವಾಗಿ ದುರ್ನೀತಿಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನೀತಿಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುವದು ಪರ್ಶಿಯಸ್ ಎಂಬ ರೋಮನ್ ವಿಡಂಬಕನ ಹಾದಿ. ಗಾಃವರ್* ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲಕವಿಯ ಕನ್‌ಫೆಸಿಯೊ ಅಮ್ಯಾಂಟಿಸ್ ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಕನ ಉಳಿದ ಸಾಧನೆಗಳಿಗಿಂತ ಉದ್ದೇಶವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

(ಬ) ವಿಡಂಬಕನು ಹುಟ್ಟು ವಿನೋದಿಯಿದ್ದಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಅವನು ಬರಿ ಉಪನ್ಯಾಸ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ, ಸಿಟ್ಟಿನ ಭರದಲ್ಲಿ ಒದರಾಡುವುದಿಲ್ಲ, ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನೇ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ವಿಡಂಬಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲೀ ವಸ್ತುವಾಗಲೀ ಅವನ ವಿದ್ಯಾವಿನೋದಕ್ಕೆ (Artful play) ಸಾಧನೆ ಮಾತ್ರ. ಎಂಥ ಪಾಪದ ಮೊಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಕಂಡರೂ ಅವನು ತನ್ನ ಮನಃಶಾಂತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಹೊರೇಸ್, ಚಾಸರ್, ಸರ್ವ್ಯಾಂಟಿಸ್, ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಹಾದಿ.

(ಕ) ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಾದರೂ ಕೊಳಕನ ಕಾಣ್ಕೆಯು ವಿನೋದಪೂರ್ಣ ವಾದುದರಿಂದ ಅವನ ವಿಡಂಬನೆಯು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ತಾಮ್ರವಂತಹ ಕಹಿರುಚಿಯು ಮಾತ್ರ ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆನ ತೋಲ್ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಲೇಖಕನ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಕಾಃಗ್ರೀವನ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

(ಡ) ನಿರ್ಭರ್ತ್ಸನೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಬಹುದು : ಸಮಾಜದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಸಾಹಿತಿಯು ದ್ವೇಷಗೊಂಡಾಗ ಕ್ರೋಧದ ತೂಕವೇ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿನೋದವು ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯು ತ್ತದೆ. ಆಗ ಅವನು ಭವಿಷ್ಯವಾದಿ (Prophet)ಯಂತೆ ಶಪಿಸುತ್ತಾನೆ, ಬಯ್ಯುತ್ತಾನೆ, ಒದರಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಆವೇಶದಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವನ ಕೃತಿಯು ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಜುವ್ಹೆನಲ್, ಲ್ಯಾಗ್ಲಂಡ್, ಮಾರ್ಸ್‌ಟನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು.

(ಇ) ಕಹಿನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ವಿಡಂಬನೆಯು ಅಪರೂಪವಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಡಂಬಕನು ಕೇವಲ ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿ ಬರೆಯು

---

* ಹಾಃಲ್ ಎಂದು ಬರೆದಲ್ಲಿ 'ಃ' ಇದು ಉಪಸರ್ಗವಲ್ಲ, 'Hall' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯ 'ಆ'ದ ಉಚ್ಚಾರವನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ 'ಃ' ಎಂಬ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಕಾಯ್ದಿದೆ.

ಲೆಸಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥದೊಂದು ಉದ್ದೇಶವು ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಹಿನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನೆಲ್ಲ—ವ್ಯಾಕುಲತೆಯನ್ನೆಲ್ಲ—ತುಂಬಿ ಅವನು ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಳಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜದ ಶಾಂತಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದುದು. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಭುಗಿಲ್ಲನೆದ್ದ ಸ್ವಂತದ ಚಿತ್ತಕ್ಷೋಬೆಯ ಉಪಶಮನವೂ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವಾದುದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಿಫ್ಟ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲಲೇಖಕನು ಬರೆದ 'ಗಲಿವರನ ಯಾತ್ರೆಗಳು' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಮೂರನೆಯ ಹಾಗು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಳಕೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗಬಲ್ಲುದೆಂಬುದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

4

ಹಾಗಾದರೆ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲಯಗೊಳಿಸಿ ಇನ್ನೂವರೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ವಿಡಂಬನೆಯು ಹೊತ್ತ ಹರಕೆಯಾಗಿದೆ, ಅದರ ಹಿರಿಯಾಸೆಯಾಗಿದೆ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಐದು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವದು.

ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದನ್ನು ಜೋಸೆಫ್ ಹಾಃಲ್ ಎಂಬವನು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಕಾವ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದ. ಲ್ಯಾಂಗ್ಲಂಡನೂ ಅದೇ ಜಾತಿಯ ವಿಡಂಬಕ. ಆದರೆ ರೋಮನ್ ಕಾಲದ ವಿಡಂಬನೆಯ ಪುನರುತ್ಥಾಪನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹಾಃಲನು ಮೊದಲು ಆಚಾರಕ್ಕಿಳಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕಂತೇ ಅವನಿಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿತ್ತು.—ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಡಂಬಕನೆಂದು.

"ಸಾಲುಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಕಣೆಹಂದಿಯಂತೆ
ಶರಗಳನು ಸಂಧಿಸಿ ವಿಡಂಬನೆಯು ಬಂತೆ ?
ಚಣಚಣಕೆ ತಾಗುತಿಹ ಕಣೆಯ ಮೊನೆ ಚುಚ್ಚಿ
ಕೆಣಕುವವು ಕದ್ದೋದಿ ಕೇಳ್ವವರ ಮುಚ್ಚಿ."

ಎಂದು ಆತನು ವಿಡಂಬನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತನಗಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸಿದನು. 17ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಃಲ್ ಎಂಬವನು ಬರೆದನು. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನನಾದ ವಿದರ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕನೂ ಇದೇ ತರಹದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ :

"ನಾನು ಬರೆದ ವಿಡಂಬನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಗುಣವಿರಲಿ : ಕೆಟ್ಟುದೆಂದು ಒಡೆದು ಕಾಣುವದನ್ನೆಲ್ಲ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ದಂಡಿಸುವುದು. ಯಾವ

ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಇವುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಾರತಿಯಾಗಿದೆ."

ಸತ್ಯಪ್ರಿಯತೆ, ಉದಾತ್ತ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಜಗತ್ತನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಲವಲವಿಕೆ, ಕಟುತರವಾದ ಟೀಕೆಯನ್ನೊಳಕೊಂಡ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿ, ಹಾಸ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಯೋಜನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ನಿರೂಪಣ ಸೌಂದರ್ಯ,—ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್, ಸ್ವಿಫ್ಟ್, ಪೋಪ್, ಬಟ್ಲರ್,—ಇವರೆಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ವಿಡಂಬಕರು.

ವೇದಾಂತಿಯಿರಲಿ ಬಿಡಲಿ, ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸಬಲ್ಲ ಕವಿಯಂತೆ ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿರಲಿ ಬಿಡಲಿ,—ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾದರೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇರಲು ಯೋಗ್ಯನೆ ? ವಿಡಂಬಕನು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇದು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟವರು ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೊಂದು ಜಗತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಹುದು.

ವಿಡಂಬನೆಯು ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಸ್ಥೆ, ಸಮಾಜ, ಪಂಗಡ, ಮತ ಇಲ್ಲವೆ ದೇಶ ವನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ಅರ್ಥವು ಯಾವಾ ಗಲೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ (Universal) ಆಗಿರಬೇಕು. "ವಿಡಂಬನೆಯೆಂದರೆ ಒಂದು ಕನ್ನಡಿ ; ಅದರೊಳಗೆ ಇಣಿಕಿ ನೋಡುವವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿ ದೆಲ್ಲರ ಮೋರೆಗಳನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ" ಎಂದು ಸ್ವಿಫ್ಟ್ ಹೇಳಿದ ಅರ್ಥವೇ ಇದು. ಬಟ್ಲರನು ತನ್ನ ಜೀವಮಾನವಿರುವತನಕ ಆಂಗ್ಲೇಯರನ್ನು ಕುರಿತು "ನಿಮ್ಮೆದುರಿಗೇ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ನೀವೆಲ್ಲ ಆತ್ಮವಂಚಕರು" ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಅದಕ್ಕೆ ಆಂಗ್ಲೇಯರು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನುಡಿಯಲಿಲ್ಲ. "ಅಹುದು. ನೀವು ಹೇಳುವದು ನಿಜ. ಏನೂ ಅಡ್ಡಿ ಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ್ಮವಂಚಕರಾದರೂ ತಪ್ಪೇನು ?" ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿದರಂತೆ !

ಸಮಾಜವು ಎಷ್ಟು ಕೊಳೆಯುವದೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ವಿಡಂಬನೆಯು ಬೆಳೆಯುವದು.

ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವದು ಬರಿ ದ್ವೇಷ, ಅಸೂಯೆ ಇಲ್ಲವೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವ್ಯಾಸವೆಂದು ಹೇಳುವದು ತಪ್ಪು. ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಂದವಾಗಿಸ ಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ, ಎದೆಯಲ್ಲಿ ತಾಕಲಾಡುತ್ತಿರುವ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ,—ಇವೇ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುವು.

"ವಿಡಂಬಕನು ತನ್ನ ಸಂಶೋಧನದಲ್ಲಿಯೂ ರೋಗಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕನಿಗಿರುವ ತದೇಕಧ್ಯಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು. ಅವನು ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯ ವನ್ನೆಲ್ಲ ರೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ರೋಗಗಳನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸುವದು ಅವನ ಕರ್ತವ್ಯವಲ್ಲ, ಮುಂದಾಳುಗಳದು." ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಬರಿ ಸೂಳೆಬೆಡಗಾದಾಗ, ಕೊಳೆತುಹೋದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ ವಿಚಾರಗಳೂ ಕೊಡೆ

ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಮೆರೆಯುವಾಗ, ಬಾಳುವೆಯೆಲ್ಲ ಬರಿ ಬಯಲಾಟವಾದಾಗ ಕಲೋಪಾಸಕರು ವಿಡಂಬಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. "ಹುಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಹೊರಳಾಡಿ ನಾಯಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತಿಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವಂತೆ ಸಮಾಜವು ವಿಡಂಬನೆಯೆಂಬ 'ಸೋನಾಮುಖಿ' ಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ." ಇನ್ನು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಲಿಂಡ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ವಿಡಂಬನೆಯು ಅನುದಾತ್ತ ಕಲೆಯೆಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಕರಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಸ್ಥಾನವಿರಲಾರದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವೈದ್ಯರಿಗೂ ಪ್ರವೇಶವು ದೊರೆಯಲಾರದು. ಬೇನೆಯಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಡಂಬನೆಯ ಔಷಧವೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ...ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ವಿಭಾಗಗಳಂತೆ ವಿಡಂಬನೆಯು ಮಾನವನ ಮೋರೆಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಗಟ್ಟಿಗನೂ ಒಳ್ಳೆಯವನೂ ಆಗಿದ್ದಾಗ ಹೇಗೆ ಕಾಣುವನೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ; ಪಶುವಿನಂತೆ ವ್ಯವಹರಿಸಿದಾಗ, ಮೈ ತುಂಬ ಹುಣ್ಣಾಗಿ ಮೋರೆಯೆಲ್ಲ ಹಳದಿಯಿಟ್ಟಾಗ, ಅವನು ಹೇಗಿರುವನೆಂಬುದನ್ನು ಅವನಿಗೇ ವಿಡಂಬನೆಯು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ರೋಗಿಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ವಿಡಂಬನೆಯು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೂ ಅದು ಹಾಗೆ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಎಂದಿಗೂ ಗುಣಮುಖವಾಗದಂಥ ರೋಗಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದಂಥ ಆಸ್ಪತ್ರಿಯೇ ಜಗತ್ತಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಗೊಡುವದೇ ಅಪರಾಧವಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಮಾಡುವ ಪವಿತ್ರಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ, ವಿರಾಮದ ಹಾಸ್ಯಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲ. 'ಸ್ವಿಫ್ಟ್' ಎಂಬ ವಿಡಂಬಕನು ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಾಶಾಮಯವಾದ ಉದ್ಗಾರಗಳನ್ನು ದ್ವೇಷಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತೆಗೆದಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದು, ಜನರು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದ ತತ್ವಗಳಿಗೋಸ್ಕರ ಲೆಕ್ಕಣಿಕೆಯನ್ನು ಹಿರಿಯುವಷ್ಟಾದರೂ ಅವನು ಆಶಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದನು."

5

'ಪುರುಷ ಸರಸ್ವತಿ'ಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬರೆಯಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಗೆ. ರಾಜರತ್ನಂರವರೇ 'ಹತ್ತುವರ್ಷ'ದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಹಜರಮ್ಯವಾದ ರೀತಿಯಿಂದ ಅದರ ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಡಂಬನೆಯು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದುದಲ್ಲ. ಜಾತಿಮತಗಳ ಖಂಡನೆಯು ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ವಿಡಂಬನೆಯು ಬೇಡುವ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ದಾಸರ ಹಾಗು ವಚನಕಾರರ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಮನಸೋಲದವರಿಲ್ಲ. ಸರ್ವಜ್ಞನನ್ನು ಮೀರುವ ವಿಡಂಬಕನನ್ನು ನಾವಿನ್ನೆಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ?

ಇಂದಿನ ನೂತನ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಡಂಬನೆಯು ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು

ಕೈಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕ-ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಧರ್ಮ, ರಾಜಕಾರಣ, ಸಮಾಜ, ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಹುಟ್ಟುಗುಣ,—ಇವೆಲ್ಲ ರಂಗಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ನಿಂತಿದೆ. ಕೈಲಾಗದವನು ಮೈಯೆಲ್ಲ ಪರಚಿಕೊಂಡಂತೆ ನಾವಿಂದು ಇಚ್ಛಿಸಿದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ದೊರೆಯದೆ ಕಂಡ ಅಪೂರ್ಣತೆಗಳ ಮೇಲೆಲ್ಲ ಹರಿಹಾಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಥ ಟೀಕೆ-ವಿಮರ್ಶೆಯಿಲ್ಲದೆ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬದುಕಲಾರದೆಂದು ಸಹ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯ (Literary satire) ಕಾಲವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಕಾರಣವೇನೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಶಾಂತಮಯ ವಾತಾವರಣ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವಿನೋದದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಳೆಯಲು—ಕಾಫಿ ಕ್ಲಬ್ಬುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಹರಟೆ ಕೊಚ್ಚಲು—ಬುದ್ಧಿ ನಾಲಿಗೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿರಾಮ ಹಾಗು ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳು ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಲಭಿಸಿಲ್ಲ. ಡ್ರಾಯ್‍ಡನ್ನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಿರಾಮವಿದ್ದ ಮೈಸೂರು ಸಂಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ 'ನ-ಣ'ಗಳ ನೀರಸವಾದವು ಹುಟ್ಟಿ 'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಣಕಗಬ್ಬವು ಸಹ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಹಳೆ-ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಧ್ಯೇಯಗಳ ತಾಕಲಾಟದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು ಆಧುನಿಕರನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವದೂ ಆಧುನಿಕರು ಪಂಡಿತರ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವದೂ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಪಂಡಿತರ ವಿಡಂಬನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಹುರುಳಿರುವುದಿಲ್ಲ; ಪುತ್ತೂರಿನ ಶಂಭುಶರ್ಮರು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಾಡಹಬ್ಬದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸ್ವಾಗತಭಾಷಣವು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶಂಭುಶರ್ಮರು ಸಹ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈರಿಗಳಲ್ಲ, ವಿಮರ್ಶಕರು. ಹೊಸರೀತಿಯು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು 'ಪಂಡಿತ'ರಾದ ರಾಜರತ್ನಂರವರು 'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರನ್ನು ಪರಾಮರ್ಶಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು !

'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ'ಯು ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸುದೀರ್ಘ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜೀವಾಳವೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಪರಂಪರಾನುಗತಿಕರು ಅದನ್ನು ಶುಷ್ಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಸಂಭವಿಸುವ ಬಹುತರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಮಾದಗಳನ್ನು ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನ-ಣ'ಗಳ ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಅವರ ಕೃತಿಗೆ ಉದ್ದೀಪನವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ನಾಳೆ ಆ ಚರ್ಚೆಯು ಬದುಕುವುದು ತನ್ನ ಮಹತ್ವದಿಂದಲ್ಲ, 'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ'ಯ ಮಹತ್ವದಿಂದ. ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ ಪಟ್ಟದಿ

ಛಂದಸ್ಸಿನ ಅಪಪ್ರಯೋಗ, ಮೂಢ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಹುಚ್ಚು ಹೊನಲು, ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಶುಷ್ಕ ಬಹಿರಂಗ, ಕವಿಗಳ ಬಿರುದಾವಳಿಗಳು, ಪರಮಾಲಂಕಾರಗಳು, ಹುಚ್ಚು ಸಂಶೋಧಕರ ಭಾಷಣಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ವಸ್ತುಗಳು,—ಇವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಡಂಬನೆಯ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಿಡಂಬಿತ ವಸ್ತುವಿನಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯು ಓದಲಿಕ್ಕೆ ಗಡುಚಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಓದಿದಲ್ಲಿ ಓದುಗರನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಸನ್ನಚಿತ್ತರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವದು. ಗ್ರಂಥಕರ್ತರು ಉತ್ತರನನ್ನು–ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನಂತೆ ವೀರನಲ್ಲದವನನ್ನು—ಸೋಲಿಸಲು ಇಂಥ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೆಂದು ಮಾತ್ರ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನೊಣ ಕಡಿದಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ.*

---

* ಈ ಲೇಖನವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಲೇಖಕನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ —

1. The Enjoyment of Laughter by Max Eastman
2. A Theory of Laughter by Krishna Menon
3. Satire by Gilbert Cannon
4. An Essay on Laughter by Sully

ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯ

ಮೊದಲು ನಾನು ಉಪಯೋಗಿಸಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಕಾಲಿದಾಸನಂತೆ ಬಾಣನೂ ಕವಿಯು. ಆದರೆ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣ','ಛಂದೋಂಬುಧಿ' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ, ಶಾಸ್ತ್ರ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ಪ್ರಥಮಾಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ಪಂಪನು 51 ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು 'ಅದೆಂತೆನೆ' ಎಂಬ ವಚನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೊಡನೆ ಕವಿತ್ವವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಕವಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಿಜವಾದ ಭೇದವು 'ಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಗದ್ಯ'ಗಳ ನಡುವಿರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ಶಾಸ್ತ್ರ'ಗಳ ನಡುವಿದೆ.

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಭೇದವು ತಾಳಲಯಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿದೆ. ಗದ್ಯವು ನಡೆದರೆ ಪದ್ಯವು ಕುಣಿಯುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ–ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಳಿನದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನು **ಇದ್ದ** ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯು **ಇರಬಹುದಾದ** ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ; ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸದ ಹೊಸ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾಂಗತಿಕ (Factual) ಸತ್ಯವು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನ ಪ್ರಧಾನ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ತ್ರಿಕಾಲಾಬಾಧಿತವಾದ ಸತ್ಯವೇ ಕವಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಸ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರನ ನಿರೂಪಣಾಪದ್ಧತಿಯು ಸರಳವಾದುದು ; ಹೇಳಬಯಸಿದುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವದೇ ಅವನ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ. ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯು ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದುದು, ಕಲ್ಪನಾಮಯವಾದುದು. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಳಮೈ–ಹೊರಮೈಗಳು ಹೊಸ ಹೊಸದಾಗಿ ಶೋಧವಾದ ಹಾಗೆ ಮಾಸುತ್ತ ಹೋಗುವವು. ಕಾವ್ಯದ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗಗಳು ಚಿರನವೀನವಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಷಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವದು ; ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ.

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು ಬೆರೆಯಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ತೋರಿಸುವವನಿದ್ದೇನೆ. ಕಾವ್ಯ–ಶಾಸ್ತ್ರಗಳೂ ಒಂದರಲ್ಲೊಂದು ಬೆರೆಯುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರನು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಉಪಮೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ, ತುಸು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬೆರಸಿದರೆ, ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕವಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. 'ಕಾವ್ಯಧರ್ಮ'

ದೊಡನೆ 'ಧರ್ಮ'ವನ್ನೂ ವಿಶದಪಡಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರ ರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈಗ ನೀವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಇದು ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮತವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಬೇಕನ್, ಬೆನ್ ಜಾನಸನ್, ಸಿಡ್ನೆ,ಶೆಲ್ಲಿ,ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಮೊದಲಾದ ವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೇ. ಮೌಲ್ಟನ್ನನು ತೋರಿಸಿದಂತೆ, ಪ್ರಾಚೀನಕಾವ್ಯದ ಬಹುಭಾಗವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಅರ್ವಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಭಾಗವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂದಿನ ಕಥೆ–ಕಾದಂಬರಿಗಳೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನೂ ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವದರಿಂದ ಅವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಷ್ಟೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರ–ಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವು ಕಾಲಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿದ್ದನ್ನೂ ಮೌಲ್ಟನ್ನನು ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬರಬರುತ್ತ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವದು ಅವಶ್ಯ ವೆಂದು ಜನರಿಗೆ ಕಂಡುಬಂದಿತು. ಆಮೇಲೆ ಇತಿಹಾಸ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ವಕ್ತೃತ್ವ ಎಂಬ ಮೂರು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಭಾಗಗಳು ಬೇರೆಯಾದವು. ಮುಂದು ಮುಂದೆ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಬೆಳೆದು ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಅನೇಕ ಸಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಿಳಿಯಾಗಿ ಬೆರೆತಿರುತ್ತದೆ.

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು : ಐತಿಹಾಸಿಕ ತುಲನೆ

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ವಿಂಗಡಿಕೆಯು ಯಾವಾಗ ಸಂಭವಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸು ವುದೂ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ವಾಙ್ಮಯವು ಮೊದಲು ಉದಿಸಿದ್ದು ಪದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ. ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಸಿಗುವ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ ಹೋಮರನ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು. ಕ್ರಿ.ಪೂ. 8ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ ಹೆಸಿಯೋಡ್ ಮುಂತಾದವರ ಗದ್ಯಯೋಜನೆಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಉಪನಿಷತ್ತು–ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ವೇದಗಳೇ ಹುಟ್ಟಿದವು. ಶಿಲಾ ಲೇಖಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಜವಂಶಾವಳಿಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕೂಡ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿವೆ. ಇತಿ ಹಾಸ, ತತ್ವಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಭಾಗಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯುವ ಕಾವ್ಯ ; ಅವು ಹುಟ್ಟಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುವದು ಮುಂದಿನ ಮಾತು.

ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಪದ್ಯದ ಬಳಕೆಯಾಗಲು ಕಾರಣಗಳೇನೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಡುವಲ್ಲಿ

ಜ್ಞಾಪಕಶಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕೂಲವಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿರಬಹುದು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸ, ಯಮಕ, ನಿಯಮಿತ ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಿಂದ ಇಂಥ ಅನುಕೂಲ್ಯವು ಸಹಜವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಮೊದಲು ಕವಿಗಳು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪಠಿಸುವಾಗ ತಂಬೂರಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಇನ್ನೊಂದು ತಂತಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಅದರೊಡನೆ ಮಿಾಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಸರಸ್ವತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯಿರುವದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರನೆದುರಿಗೆ ಲವಕುಶರು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹಾಡಿ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತಂಬೂರಿ ಯಿದ್ದಿತು. ಇಂಥದೊಂದು ತಂತಿವಾದ್ಯದ ಸ್ವರವು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಗುಣಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಹಗುರಾಗುವದು. ಕ್ವಿಲರ್ ಕೂಚನು ಹೇಳಿದಂತೆ, ಈ ತಂತಿವಾದ್ಯದ ಜೋಡಿಯೇ ಪದ್ಯಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನು ತಂದಿತು. ಅಂತೇ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾವನಾ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳುವಂತೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉತ್ಪತ್ತಿಯು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ತರಹದ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗಿರಬಹುದು. "ಭಾವನೋದ್ರೇಕ ರಾಗೋದ್ದೀಪನಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಂಧದಲ್ಲಿರಿಸಲು ಹೆಣಗುವ ಒಂದು ಸಹಜೋತ್ಪನ್ನವಾದ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮತೂಕವು (Balance) ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.. ಈ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ (Salutary) ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆಯು (Antagonism) ತಾನು ಪ್ರತೀಕಾರ ಮಾಡುವ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಲೇ ಪೋಷಣ ಹೊಂದುತ್ತದೆ... ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧೆಯ ಈ ಸಮತೂಕವು ಅದರ ಮೇಲೆ ಇಳಿದು ಬಂದ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ (Will) ನಿರ್ಣಯಶಕ್ತಿ (Judgment)ಗಳ ಬಲದಿಂದ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ, ಮುಂಚಿತವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದಂತೆ ಆನಂದಾರ್ಥವಾಗಿಯೂ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ."

ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಬಂದ ಅನುಷ್ಟುಭ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ ನಾವು ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಒರೆದು ನೋಡಬಹುದು. ಆ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅನುಷ್ಟುಭ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉಗಮವಿದೆ :

"ಮಾ ನಿಷಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಂ ತ್ವ ಮಗಮಃ ಶಾಶ್ವತೀಃ ಸಮಾಃ ।
ಯತ್ ಕ್ರೌಂಚಮಿಥುನಾದೇಕಮವಧೀಃ ಕಾಮಮೋಹಿತಂ ॥"

ಕ್ರೌಂಚಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಆ ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೆಸಗಿದ ವ್ಯಾಧನನ್ನು ನೋಡಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಭಾವವು ಸ್ಫುರಿಸಿತ್ತು, ಭಾವನೆಯು ನೆರೆಯು ಬಂದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಆ ತಪಸ್ವಿಯ ನಿಗ್ರಹಶಕ್ತಿಯು ಅವನ ಆಗ್ರಹವನ್ನು ತಡೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲೇ ಅವನ ಆಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೇಜಸ್ಸು, ಒಂದು ಗಾಂಭೀರ್ಯವು ಬಂತು. ಅವನ ಸಂತಾಪದ ಪರ್ಯವಸಾನವು ಕೇವಲ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಧನ ವಧೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವೆಚ್ಚವಾಗಬಹುದಾದ ಆ ವೀರ್ಯವು

ಅವನ ನಿಗ್ರಹಶಕ್ತಿಯು ಬಲದಿಂದ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಇದನ್ನು ಅವನ ನಿರ್ಣಯಶಕ್ತಿಯು ಅನುಮೋದಿಸಿತು. ರಾಗೋದ್ದೀಪನದಿಂದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದು ನಿಗ್ರಹಶಕ್ತಿಯು ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಛಂದಸ್ಸು ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿಯ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಮುಂದೆ ಅದೊಂದು ಅಮೃತವಾದ ಸಾಫಲ್ಯಕಾಗಿಯೇ ಛಂದಸ್ಸು ಬೆಳೆಯಿತು. ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅಜ್ಞೇಯವಾದ ರಹಸ್ಯಗಳ ಅಂತಃಪುರವಾಗಿದೆ. ಈ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಮಾನವನು ತೋರಿಸಿದ ಕುತೂಹಲವೇ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಪ್ರಾಸವು (Rhyme) ಅಗ್ನಿಯಷ್ಟೇ ಅದ್ಭುತವಾದ ಶೋಧವೆಂದು ಹಂಬರ್ಟ್ ವೂಲ್ಫನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನಾಂಗವು ತನ್ನ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಶಾಂತಿ–ಪುಷ್ಟಿ–ತುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡಿರೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಋತ್ವಿಜರ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಉಗಮವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಕವಿಗಳು ಲೋಕನಾಯಕರ ಗುಣಗಾಯನಕ್ಕಾಗಿ ಇವೇ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಅಂದರೆ ವೇದಕಾಲದ ನಂತರ ರಾಮಾಯಣ–ಮಹಾಭಾರತಗಳು ಬಂದವು.

ಗದ್ಯದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹೃದ್ಯತೆಯಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನೇಕ ವಿಭಾಗಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಜನತೆಯು ಕಂಡುಹಿಡಿದಂತೆ ಗದ್ಯದ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಇದಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಶತಮಾನಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯವೂ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಹತ್ತಿತು. ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಪದ್ಯಗಳಷ್ಟು ಲಲಿತವಾದ ಕಲೆಯು ಗದ್ಯವಾಗಲಾರದೆಂದು ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ತನ್ನ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಹ ಗದ್ಯವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬೆರಸಹತ್ತಿದೆ. ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಸಹ, ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ತನ್ನ ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಲೇಖಕರು ಗದ್ಯದ ಅನಂತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಗಾನ'ವಿಲ್ಲ ನೋಡಿರಿ! ಅಲ್ಲಿ ಪದಸಂಗೀತದ ಪರಮಾವಧಿಯಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ವವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಸ್ಕಾಟ್, ಬಾಲ್ಝಾಕ್ ಮೊದಲಾದವರು ಹೆಸರಾದ ಗದ್ಯಕಾರರಾಗದೆಯೂ ಕೂಡ ಗಣ್ಯರಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾಗಬಹುದು. ಮೇಲೆ ಹಾರಲಿಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗದ್ಯವು ನೆಲವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸುವದು. ದೃಶ್ಯ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಮಹಾಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರದವರು ಮೊದಲು ಮೊದಲಿಗೆ ಅಪವಾದಗಳಂತಿದ್ದ ಕಾದಂಬರಿ–ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲೆಸಗುವರು. ಮುಂದೆ

ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಂಶಾವಳಿಯೂ ಬೆಳೆಯುವದು. ಆಗ ಅವುಗಳ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯನ್ನೂ ಜನರು ಒಪ್ಪುವರು."

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಛಂದಸ್ಸು ಅವಶ್ಯವೇ ?

ಕಾವ್ಯವು ಗದ್ಯಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ ? ಅಂದಮೇಲೆ ಪದ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇನು ? ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಗದ್ಯವನ್ನೇ ಏಕೆ ಬಳಸ ಬಾರದು.

ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಹಜವಾದ ಕಲೆಯಿದೆ. "ನೂರು ವಿಹಗಗಳಾಗಿ ನಾನವರ ಕರೆಯುತಿಹೆನು" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಸೃಷ್ಟಿದೇವತೆಯು ತನ್ನ ನಿರ್ಮಾಣ ದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಒಂದು ತಾಳಲಯವನ್ನು ಹರಡಿದ್ದಾಳೆ. ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ಈ ತಾಳಲಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದೇವತೆಯು ಚೆಲ್ಲಾಟವಾಡಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ ದಲ್ಲಿ ಈ ನಾದಮಯತೆಯಿದೆ. ಮಾನವನ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿದೆ ; ಭಾಷೆಗಳ ಶಬ್ದರಚನೆ ಯಲ್ಲಿದೆ. ಚರಾಚರವನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ತಾಳಲಯವು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಹೀಗಿರುವಾಗ ಮಾನವನೂ ತನ್ನದೊಂದು ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದು ಸಹಜವಲ್ಲವೆ ? ತನ್ನ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಅವನು ಸಾಧಿಸಬೇಡವೆ ? ಇದೆಲ್ಲ ಅವನ ಅನುಕರಣಬುದ್ಧಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ತಾಳಲಯವೂ ಈ ಅನುಕರಣ ಬುದ್ಧಿಯ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಇದರ ಅಗತ್ಯವು ಎಷ್ಟಿರಬಹುದು ?

ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವು ಬಂದ ಮೇಲೂ ಪದ್ಯವು ಏಕೆ ಜೀವಿಸಿಕೊಂಡಿತು ? ಮುಗಿದು ಹೋಗಬಾರದಾಗಿತ್ತೇಕೆ ? ಕೆಲವೊಂದು ಉದಾತ್ತ ರಸನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಉದಿಸುವ ಭಾವನಾಲಹರಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲು ಪದ್ಯದ ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆ, ತಾಳಲಯಗಳೇ ಬೇಕು ; ಇದರದು ದೇಹಕ್ಕೆ ಉಸಿರಿನ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟಿದೆಯೆಂದು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯದ ಮೂಲವು ಔಪಯೋಗಿಕವಾಗಿಯೇ ಇರಲೊಲ್ಲದೇಕೆ. ಅದು ಈಗೊಂದು ಮೋಹನಮಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ಫುಟವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಯೋಗವು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾದು ದೆಂದು ಬೊಸಾಂಕೆಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಛಂದಸ್ಸೆಂದರೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಾತಾವರಣ, ಒಂದು ಆಚ್ಛಾದನವಿದ್ದಂತೆ; ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಕಾವ್ಯದ ತಿರುಳು ಹೊಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು ; ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೆಗೆಲ್ ಎಂಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಹಲಕೆಲವರು ಇದನ್ನು ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವರು. ಪದ್ಯಕವಿಗಳ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸ್ವರ, ಒಂದು ತಾನವಿರುತ್ತದೆ ; ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯೆಲ್ಲ ಈ ತಾನ (Tune)ದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾಗುತ್ತದೆ ; ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಬರಬಹುದು;

ಆದರೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ, ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ, ಬರಲಾರದೆಂದು ಕ್ಯಾಥರಿನ್ ವಿಲ್ಸನ್ ಎಂಬ ಮಹಿಳೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವು ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನವಿದ್ದಾಗ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲೇಬೇಕಾಗುವದು ; ಅದು ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದೆಂಬುದು ಕ್ವಿಲರ್‌ಕೂಚನ ಮತ. "ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೂ ಭಾವನಾಪ್ರೇರಣೆಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳಿಂದ ಜನಿಸುವ ಸಮಗ್ರ ಸಂತೋಷವು ಒಂದೇ ಜಾತಿಯದೆಂಬುದು ನಿಜ ; ಆದರೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ದೊರೆಯುವದು ಇಡಿಯಾದ ಆನಂದವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಗದಿಂದ ಸಹ ಒಂದು ಅನನ್ಯವಾದ ಆನಂದವು ಲಭಿಸುತ್ತ"ದೆಂದು ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ತಾಳಲಯದೊಳಗಿಂದ ಹಾಯಿಸಬೇಕಾಗುವದು ; ನಗು, ಬಿಕ್ಕು, ಆನಂದೋದ್ರೇಕ ಮುಂತಾದಲ್ಲಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಾಳಲಯವಿದೆ ; ತೀವ್ರಭಾವನೆಯ ಆವೇಶ ವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವದೇ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇನ್ನೋರ್ವ ವಿಮರ್ಶಕನ ಮತವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ವಿಂಚೆಸ್ಟರನು ಸಯುಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ : . "ಭಾವನೆ ಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವು ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗದೆ ಶುದ್ಧವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕೈವಲ್ಯದಲ್ಲಿ –ಅಂದರೆ ಕೇವಲ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ–ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಭಾವನೆಯೊಡನೆ ವಿಚಾರವು ಬೆರೆತೊಡನೆ ಭಾಷೆಯ ಸಹಾಯವು ಬೇಕಾಗುವದು. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಹೀಗೆ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಂಙ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಹಾಗು ವಿಚಾರಗಳ ಸರಿಬೆರಕೆಯಾಗ ಬೇಕು. ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ, ಆದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಛಾಂದಸಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ನಾವು ಕಾಯಬೇಕಾಗುವದು." ಕಲ್ಪನಾರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೇ ಅರಸೆಂದು ಇನ್ನೋರ್ವ ಲೇಖಕನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಈ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದವು ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಬಲಗೊಳಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್ನನ ಕೃತಿಗಳು, ವಚನಕಾರರ ಕೃತಿಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವಲ್ಲದೆ ಏನು ? ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆ ಯೊಂದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದುದೆಲ್ಲ–ತಾನವು ಕೂಡ–ಇದೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತ (Free verse) ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಅಂಗಗಳು ಮೂರು : (1) ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸ, ಮುಂತಾದವುಗಳು, (2) ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆ, (3) ತಾಳಲಯ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೆಯದೊಂದು ಅಂಗವಿದ್ದರೂ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆನ್ನಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿ ಕ್ವಿಲರ್‌ಕೂಚನು ಬಾಯಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿಯ 'ಜೋಬನ ಅಧ್ಯಾಯ'ವನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿರುತ್ತಾನೆ.

ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ "ಮೊದಲಿಗೆ ತಿಳಿಯಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾದರೂ, ಗದ್ಯದ ಸ್ವರಭಾರ (Accent)ವನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಸುವಂಥ ಮಿಶ್ಕಿಸು

ವಂಥ ಗಾನಮಾಧುರ್ಯವು ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅದರ ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತವು ಎಷ್ಟು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದರೂ ಈ ಭೇದವು ಉಳಿಯುವ ತನಕ ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್ನನ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಿಗೆ ಮೇಲ್ಮೆಯಿಲ್ಲದ ಗದ್ಯವೆಂದೆನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌಂಡ್, ಇಲಿಯಟ್ ಮೊದಲಾದವರ ಪದ್ಯಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕುರುಹೂ ಸಹ ದೊರೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಮಗೆ ಕರ್ಣರಸಾಯನವಾದಂಥ ಒಂದು ತಾನ (Tune) ವನ್ನು ಅವರು ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥವೂ ಪದ್ಯಕೃತಿ"ಗಳೆಂದು ಹಂಬರ್ಟ್ ವೂಲ್ಫನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಇದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕು. ಒಪ್ಪಿದಾಗ ಎಬರ್‌ಕ್ರೋಂಬಿಯ ಈ ಮಾತನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು : "ಕೆಲವೊಂದು ಪದ್ಯಭಾಗಗಳಿಗೋಸ್ಕರ ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯದ ಉಪಯೋಗವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮಗ್ರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ಉಪಯೋಗವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಕೊರತೆಯು ಉಂಟಾದಂತೆ ನಮಗೆನಿಸು ವದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಛಂದಸ್ಸು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯಕ್ಕಿಂತ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವೃತ್ತಕ್ಕಿಂತ ಸಹ, ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಚಕ (Expressive) ವಾಗಿದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿತಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆವಾತಿನ ತಾಳಲಯವಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಒಂದು ತಾನವಿತಾನದ ಮಾದರಿಯ (Pattern) ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯೂ, ಅದನ್ನು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಕಹೊಯ್ದ ಕಾರಣ ಆ ತಾನದ ಪಾರಂಪರ್ಯವೂ (Continuity) ಇವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಗಗಳು ಕೂಡಿದಾಗ, ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ಜನಿಸುವ ತನ್ಮಯತೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ಫುಟವಾಗುವದು."

ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಛಂದಸ್ಸು ಅವಶ್ಯವಿದೆಯೇನೆಂಬ ವಾದವನ್ನು ಚರ್ಚಿ ಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಎಷ್ಟಿದೆಯೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯನ್ನು ಮಿಡಲ್ಟನ್ ಮರೆಯು ಎತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯರತ್ನಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿವೆ ; ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿವೆ. ಆಯಾ ಕೃತಿಗಳ, ಹಾಗು ಅಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ಬಂಧದ (ಗದ್ಯ ಅಥವಾ ಪದ್ಯ) ನಡುವೆ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವೇನಾದರೂ ಇದೆಯೆ ? ಅಂಥ ಆಂತರಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆಯಾ ಕಾಲದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಮೇಲೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಸಂಭವಿಸಿದ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ, ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯು ಅವ ಲಂಬಿಸಿದೆಯೆಂದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಾರ್ಡಿಯವರ 'ಡಿನ್ಯಾಸ್ಟಸ್'ದ ಇಲ್ಲವೆ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್'ದಷ್ಟೇ ಕಾವ್ಯಮಯ ವಸ್ತುವು'ವಾರ್ ಎಂಡ್ ಪೀಸ್' ಹಾಗು 'ದಿ ಬ್ರದರ್ಸ್ ಕರಮಝೋವ್' ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೂ ಉಳಿದೆರಡರಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೂ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರುವದು ಯೋಗಾಯೋಗವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯ ಬಂಧವು

ಆದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಮುಂತಾದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾರ್ಡಿಯವರ 'ಡಿನ್ಯಾಸ್ಟಸ್' ಹಾಗು ಬ್ರೌನಿಂಗನ 'ದಿ ರಿಂಗ್ ಎಂಡ್ ದಿ ಬುಕ್' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯಗಳು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರದೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ. ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವಾಗ, ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಯೋಜನೆಯು ಕೇವಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ, ಇಂಥದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಪಂಪನ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ದ್ವಿತೀಯಾಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ 39ನೆಯ ಶ್ಲೋಕವಿದು :

"ಶರದದ ಚಂದ್ರನಂ ವಿಮಲ ಚಂದ್ರಿಕೆ ಬಾಳ ದಿನೇಶನಂ ತಮೋ ।
ಹರ ಕಿರಣಂ ಕಿಶೋರ ಹರಿಯಂ ನವ ಕೇಸರ ರಾಜಿ ಮಿಕ್ಕ ದಿ ।
ಕ್ಕರಿಯನನೂನ ದಾನ ಪರಿಶೋಭೆ ಮನಂಗೊಳೆ ಪೊರ್ದುವಂತೆ ಸುಂ–।
ದರ ನವಯೌವನಂ ನೆರೆಯೆ ಪೊರ್ದೆ ಗುಣಾರ್ಣವನೊಪ್ಪಿ ತೋರಿದಂ ॥

ಆದರ ಮುಂದಿನ ವಚನವಿದು : "ಅಂತು ನವಯೌವನಂ ನೆರೆಯೆ ನೆರೆಯೆ ನಿರಿ ನಿರಿಗೊಂಡ ಗುಣಾರ್ಣವನ ತಲೆನವಿರ್ಗಳ್ ಲಾವಣ್ಯ ರಸಮನಿಡಿದಿಡಿದು ತೀವಿದ ಕಮಲಾಸನನ ಬೆರಲಚ್ಚುಗಳನ್ನವಾದುವು." ಈ ವಚನವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಕಿರಬಾರದು ? ಅಲ್ಲವೆ ಮೇಲಿನ ಶ್ಲೋಕವೇಕೆ ವಚನವಾಗಬಾರದು ? ಚಂಪೂಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅನೇಕ ಉತ್ಪಲಮಾಲೆ ಚಂಪಕ ಮಾಲೆಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಮಥಿತಾರ್ಥವಿಷ್ಟೆ. ನಮ್ಮ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಅಂಥ ಆಂತರಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದ್ದಿಲ್ಲ.

ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. "ಗದ್ಯವು ವಿಶೇಷತಃ ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕಿವಿಗೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಆತ್ಮನ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರ್ಬಿಟ್ಟು ನಿಂತಿದೆ. ಅಂತೇ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ನಿಕಟವಾದ ಬಾಂಧವ್ಯವಿದೆ. ಗದ್ಯದ ಪ್ರಾಂತವು ಮುಗಿದಾಗ ತಾನೆ ನಾವು ಪದ್ಯದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಸೇರುತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ನಾವು ಪದ್ಯವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಹವಣಿಸಿದರೆ ಹಾನಿ ತಟ್ಟುವುದು ನಮಗಲ್ಲ, ಆ ಪದ್ಯದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯಕ್ಕೆ. ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಬ್ಬಿಗನು ಪದ್ಯದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗದ್ಯವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸದಿರಲಿ !"

ಮುದ್ದಣನು ಹಳಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯದೆ ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಆತನ ಕೃತಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಮುದ್ದಾಗುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ಅನೇಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆದೇನೇ

ಇರಲಿ. 'ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ'ದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಗದ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. 'ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ,' 'ಅದ್ಭುತ ರಾಮಾಯಣ' ಗಳೊಡನೆ 'ಶ್ರೀರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ'ವೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗುತ್ತಿತ್ತು !

ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯಗಳ ಸಾಮ್ಯ-ವೈಷಮ್ಯಗಳು

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದೆಂದರೆ ಕವಿಯು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿ, ಅದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರಳಬಹುದು ; ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬಹುದು. ಒಂದು ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ಶ್ಲೋಕದೊಡನೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ವರ್ಣನಪರ ಕಲಮನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಪಂಪನಿಂದ ಮೇಲೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ಲೋಕ-ವಚನಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಹಲವೆಡೆ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದರೂ, ಸಾಧಾರಣತಃ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯು (Concentration) ಹೆಚ್ಚು. 'ಕೊಂಕುವೆತ್ತ ಪೊಸನುಡಿ'ಯು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು ; ಅದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಗತಿ.

"ಅನ್ನದಾನಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನು ದಾನಗಳಿಲ್ಲ ।
ಅನ್ನಕ್ಕೆ ಮೇಲು ಇನ್ನಿಲ್ಲ–ಲೋಕಕ್ಕೆ ।
ಅನ್ನವೇ ಪ್ರಾಣ ಸರ್ವಜ್ಞ ॥"

ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳೆಂದರೆ ವಾಮನನ ತ್ರಿಪದಗಳೆಂಬ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹದು.

ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಹಿರಿದನ್ನು ಹೇಳಲು ಹವಣಿಸುವವರ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಈ ಗುಣವು ಇರುವದುಂಟು. ನಾಣ್ನುಡಿಗಳು ಈ ಬಿಗಿತದ, ಈ ವೀರ್ಯದ ನೆಲೆವೀಡು — "ಕನಸಿನ ನೆಂಟು, ಕನ್ನಡಿಯೊಳಗಣ ಗಂಟು", "ಒಲಿದರೆ ನಾರಿ, ಮುನಿದರೆ ಮಾರಿ", "ಕಬ್ಬಿನ ಮೇಲ್ಗೆ ಜೇನು ಇಕ್ಕಿದಂತೆ" ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪದ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳ (Clauses), ವಿಚಾರಗಳ, ಸಮಾನಾಂತರ, ಸಮತೂಕಗಳಿವೆ. ವಚನಕಾರರಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕುವ "ನೀನೊಲಿದರೆ ಕೊರಡು ಕೊನರುವದಯ್ಯಾ !" ಮುಂತಾದ ಕಿರಿನುಡಿಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುವದು. ಮೇಲಾಗಿ ನಾಣ್ನುಡಿಗಳು ಬಹುತರವಾಗಿ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಬಿಡಿನುಡಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಪದ್ಯದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಿಗುವು ಹೆಚ್ಚು. ಒಂದು ನಾಯಿಯ ಕರುಣಾಮಯ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಜೀವನ-ಕಲಹ'ವೆಂಬ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರರು ನಮ್ಮ ಅಂತಃಕರಣವನ್ನು ಕಲಮಲವಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕರಿಮರಿ ನಾಯಿ'ಯೆಂಬ ಕವಿತೆಯ ಆರೆಂಟು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ದೊರಕುವ ಪ್ರತಿಫಲವೇ ಇದು.

ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತೆ ಗದ್ಯವೂ ಸಹ ಪದ್ಯಮಯ ವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ಈಗ ಸ್ಥೂಲಮಾನವಾಗಿ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಬಹುದು : ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತ ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ತಾಳಲಯವಿದೆ. ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದು, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಅಳೆಯುವದು ಎಂತಹ ಮಾತೊ! ಸೇಂಟ್ಸಬರಿ ಯವರು ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ವೃತ್ತ ಗಳಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಪ್ರಯತ್ನ ವೆಂದು ತೋರುತ್ತವೆ ; ಸಮುದ್ರದ ತೆರೆಗಳನ್ನು ಎಣಿಸಿದಂತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗದ್ಯವು "ಪದಪಾದವಿಯುತನಿಯಮಾಸ್ಪದಮಲ್ಲ." ಪದ್ಯವು "ಪದವಿದಿತಪಾದ ನಿಯಮ ನಿವೇದ್ಯ" ವಹುದು.

ವೃತ್ತಗಳೂ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅಸಂಖ್ಯಾತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ತಾಳ ಲಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ರೀತಿಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು : (1) ಸಾಂಗತ್ಯ, ರಗಳೆ, ಸರಳರಗಳೆಗಳಂತಹ ದೀರ್ಘ(Sustained) ಛಂದೋ ರೀತಿಗಳು. (2) ವೃತ್ತ, ಕಂದ, ತ್ರಿಪದಿ, ಚೌಪದಿ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸೀಸಪದ್ಯ, ಅಷ್ಟಷಟ್ಪದಿ ಮೊದಲಾದ ಶ್ಲೋಕ (Stanza) ರೂಪಗಳು. (3) ಭಾವಗೀತೆ, ಉಗಾಭೋಗ, ವಚನಗಳು. ಇಲ್ಲಿಯ ಛಂದಸ್ಸು ಸಾಲು ಸಾಲಿಗೂ ಭಿನ್ನವಾಗಬಹುದು. (4) ಅನಿಯಮಿತವಾದ ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯ.

ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುವದು : ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಪದ್ಯದ ನಿರ್ಬಂಧವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಇವೆಯೆಂದು. ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುವದರಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾಳವನ್ನು ಹಿಡಿದು ನಾವು ಕೇಳಹತ್ತಿದೆವೆಂದರೆ ಮುಂದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗುವ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತೀಕ್ಷಿಸು ತ್ತೇವೆ. ಆ ಸಾಲುಗಳು ಬಂದೊಡನೆ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯು ಕೈಗೂಡಿ ನಮಗೆ ಆನಂದ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯದ ವಾಕ್ಯರಚನೆ, ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠತಮವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠತಮವಾದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ (Order) ಪವಣಿ ಸುವದೇ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವದು ಗದ್ಯವೆಂದೂ ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಲಾರರು. ಸಿಮನ್ಸನು ಇದನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದು ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ; ಇದಿದ್ದರೆ ವಾಕ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯೂ ಯಾವ ಭೇದವಿರ

ಲಾರದು ; ಛಂದಸ್ಸಿನ ನಿಯಮಿತತೆಯೊಂದೇ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಗುಣವೆಂದು ಅವನ ಮತ. ಈ ಮತದಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಮುದ್ದಣನು ಮಾಡಿದ ಕಾರ್ಮುಗಿಲ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯೂ ಪದ್ಯಮವಾದುದಲ್ಲವೆ ? ನಮ್ಮ ಚಂಪೂ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯ ಗದ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿರಿ ! 'ಕನಸು', 'ಮುಗಿಲು', 'ಇಂಚರ' ವೊದಲಾದವು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರೀತಿಯ ಶಬ್ದಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೂ ಪದ್ಯದ ಹೃದ್ಯತೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಭಂಗ ಬರುವದಿಲ್ಲ. 'ಯೆಂಡ್ಗುಗ್ಗಡ್ಕ ರತ್ನ'ವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಬಳಕೆವಾತನ್ನೂ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದು ಕಂಡುಬರುವದು. ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಮೂರ್ಛೆ
ಹೋಗುವಿರ ಪ್ರಾಸರಹಿತವು ಎಂದು ? ಅದು ಏಕೆ ?
ಹೆಂ. ಟ್ರೇ. ಕಾ., ಗಂ. ಟ್ರೇ. ಕಾ. ಯಾವ ಟ್ರೇ. ಕಾ. ನೀವು ?
ಷಟ್ಪದಿ ಷಡಕ್ಷರಿಯು ಬೇಕೆ ? ಆ ಷಟ್ಶ್ಯಾಸ್ತ್ರ–
ದಾವರಣ ಬೇಕೆ ಕವಿತೆಗೆ ?"

ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಕವಿಯೂ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದನು.

ಆದರೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಹೋಗಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥನ ಅನೇಕ ಕವನಗಳು ನೀರಸವಾಗಿವೆ. ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶದಲ್ಲಿ ಆ ಕವಿಯು ತಾನೇ ತನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಭಾವನೋದ್ದೀಪನೆಯಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉದ್ಭವವಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ ? ಕಾರಣ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರುವ ಭಾಷೆಯೂ ಭಾವನೋದ್ದೀಪಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಕೋಲರಿಜನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಗದ್ಯದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಯೋಗ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಅಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಿಲ್ಟನ್ ಕವಿಯು 'ಏರಿಯೋಪ್ಯಾಜಿಟಿಕಾ' ಎಂಬ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಬರೆದನು. ಅಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯು ಭಾವನಾಮಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ವಿಚಾರಮಂಡನೆಯೇ ಮುಸುಕುಮುಸುಕಾಗಿದೆ. 'ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ವಂಶಾವಳಿ'ಯು ಕೂಡ ಇಂಥ ಶೈಲಿಯ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಇತಿಹಾಸದ ಪುರಾಣವಾಗಿಲ್ಲವೆ ?

ಅಂತೂ ಪದ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾವನೆಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಕಾರಣ ಈ ಭಾವನೆಯ ತೂಕವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಕ್ಯಸರಣಿಯು ಕೆಳಗುಮೇಲಾಗುವದು :

"ಕಂಡಿರ ಸುಂದರ ಕಮಲೆಯನು ? ;
ಚಿಮ್ಮುತ ನಿರಿಯನು ಬನದಲಿ ಬಂದಳು
ಬಿಂಕದ ಸಿಂಗಾರಿ" ;

"ಗಾಳಿಪಕ್ಕದಲ್ಲಿವು
ಮಾಡುತಿರಲಿ ಕ್ರೀಡೆಯಾ" ;

ಇವು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಪುನರುಕ್ತಿಯು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು.

ಅವೇ ಶಬ್ದಗಳಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿದರೂ ಕೂಡ ಪದ್ಯದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವಾಗುವದೆಂದು ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಂಚಾರವಾದ ಕೂಡಲೆ ಅವುಗಳಿಗೊಂದು ಮಗಮಗಿಸುವ, ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ನಿನದಿಸುವ ಗುಣವು ಬರು ತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆಗಳಂತೆ (Notes) ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಗಳ ಉಪ ಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಶಬ್ದಗಳ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಸಹ ಆ ಭಾಷೆಯು ಸಾರ್ಥಕ ವಾಗುತ್ತದೆ.

"ದೀರ್ಘ ದಿಗಂತದ ರೇಖಾತೋರಣ,
ನೀಲಾಕಾಶದ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ,
ಮೃಣ್ಮಯ ಶೈಲದ ಚಿನ್ಮಯ ಧಾರಣ
ವಿರಚಿತ ರಸಲಿಪಿ ಭಿತ್ತಿಯಲಿ"......ಇತ್ಯಾದಿ.

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಾದರೂ ಒಂದು ಅಂತರವಿದೆ. ಅನೇಕಸಲ ಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿರಬಹುದು. 'ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಬಿನ್ನಪ'ದ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೂ ಅನೇಕ ಭಕ್ತಿಗೀತೆಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಅಂತರವೇ ಇಲ್ಲ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರ ಗಳಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ನೈತಿಕ, ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವದು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗವು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಆಗ ಬಹುದು. ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ, ಬಖರುಗಳಲ್ಲಿ, ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಹ ಗದ್ಯವೇ ಪ್ರಮುಖ ವಾಗಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ರಸಿಕ ಜೀವನದ ಗುಟ್ಟನ್ನು ತಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಸಮತೆಯಿದೆ. ಕಲ್ಪನಾರಾಜ್ಯದ ಬೆಡಗನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿ ತ್ತಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಪದ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲುದು. ಮೇಲಿನ ಈ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕನು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ವಸ್ತುವಿನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳು ವಿಚ್ಛೇ ದಿಸುವ ವರ್ತುಲಗಳಂತಿವೆ. ಬಹುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ವರ್ತುಳಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎಡಬಲದಲ್ಲಿರುವ ಎರಡು ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯ ಕಮಾನುಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ.

ಗದ್ಯವು ವೃತ್ತಗಂಧಿಯಾದಾಗಷ್ಟೇ ಮನೋಹರವಾದುದೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯ ಕೂಡದು. ಅದರ ಓಟ-ನಡಿಗೆಗಳೇ ಬೇರೆ. ಗದ್ಯವು ಹಾಡಲರಿಯದು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ

ಸ್ವರಭಾರವನ್ನು ತೂಗಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆಯು ಅದೆಂತೋ ಹೃದಯದ ಆವೇಶವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಸಂಗೀತವಲ್ಲ; ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಕೊಂಡ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿದು. ಸಂಗೀತದ ಸಂಬಂಧವು ಅವ್ಯಕ್ತವಿಚಾರಗಳೊಡನೆ. ಅಂತೇ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಂಗೀತಮಯವಾದಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯು ಕುಗ್ಗುವದು ; ಅರ್ಥಗೌರವವು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವದು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಯವು ನಮ್ಮನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಮೈ ಮರೆಸುವದು. "ಗದ್ಯವು ಈ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಆಗೀಗ ಮಾಡಬಹುದು, ಆದರೆ ಇದು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾದ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಗದ್ಯದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಮೈಮರವಿನಲ್ಲಿ ತುಸುವಾದರೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯು ಇದ್ದೇ ಇರುವದು." ಗದ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಬಹುದು ; ಹಾರಲು ಅದಕ್ಕೆ ರೆಕ್ಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ವವು ಹೆಚ್ಚು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೃದ್ಯತೆ, ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯಿದೆಯೆಂದು ನೃಪತುಂಗನು ಹೇಳುವ ಬಗೆಯಾದರೂ ಇದೇ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುರುಳು ಹೊಮ್ಮಬೇಕು ; ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು 'ಪಳಚ್ಚನೆ ಮಿಂಚಿ'ದರೆ ಸಾಕೆಂದು ತಿರುಮಲಾರ್ಯನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಂತೂ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿರುವ ವಿಹಂಗಮಗತಿಯು ಗದ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲ.

"ಯಕ್ಷರಾಕ್ಷಸರಿರಲಿ ಭೂತಬೆಂತರವಿರಲಿ
ದೇವಗಂಧರ್ವರ್ಯಾರಾರೆ ಇರಲಿ ।
ಲಕ್ಷಿಸಲಿ ಲಕ್ಷಿಸಲಿ ನನ್ನ ಮೊರೆ ಲಕ್ಷಿಸಲಿ
ರಕ್ಷಕನ ಸುದ್ದಿ ಯಾರಾರೆ ತರಲಿ ॥"

ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನೇ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯೋಣ. "ನನ್ನ ಮೊರೆಯನ್ನು ಆಲಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪಾಲಿಸುವಂಥವರು ಯಾವ ಕುಲಕೋಟಿಯವರಿದ್ದರೇನು ? ಅವರು ಯಕ್ಷರಿರಬಹುದು ; ರಾಕ್ಷಸರಿರಬಹುದು ; ಭೂತಬೆಂತರಗಳಿರಬಹುದು ; ದೇವತೆಗಳಿರಬಹುದು ; ಗಂಧರ್ವರಿರಬಹುದು. ಒಂದಲ್ಲ ಮೂರು ಸಲ ಹೇಳುವೆನು : ಅವರು ನನ್ನ ಮೊರೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಲಿ. ನನ್ನ ರಕ್ಷಕನ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತರಲಿ." ಇಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಯವು ಹಾರುತ್ತ ಮೇಲೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಅಂದವಾದ ಗತಿಯಿದ್ದರೂ, ಎರಡಲ್ಲ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲುಗಳಿದ್ದರೂ ಗದ್ಯವು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಗದ್ಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ಶಬ್ದಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಗದ್ಯಕ್ಕಿರುವದಲ್ಲದೆ ಪದ್ಯಕ್ಕಲ್ಲ. ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳುವಂತೆ, ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾರೀರಕವಾದ (physiological), ಗುಣವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯೂ ಕೂಲಂಕಷ ವಿಚಾರಗಳೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ.

ನಾವು ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ, ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸುವ ಅನುಕೂಲ್ಯವನ್ನು ಸಹ ಗದ್ಯವು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವಿನೋದ, ಯಥಾತ್ಮಿಕತೆ, ಕೂಲಂಕಷ ಕಥನ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಣನೆ,—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಪದ್ಯವು ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲಾರದು.

ಮಿಲ್ ಎಂಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಹೇಳುವಂತೆ, ಗದ್ಯವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ ; ಪದ್ಯವು ಭಾವನಾಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿದೆ. ಇಂಥದೊಂದು ವಿಷಯುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಇಚ್ಛೆಯು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದಾಗ ಗದ್ಯಪ್ರಯೋಗವೇ ಸಹಜವಾದುದು. ಇಂಥದೊಂದು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಗಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಬಲವಂತವಿದ್ದಾಗ ಗದ್ಯಪ್ರಯೋಗವು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದುದು. ಚೆನ್ನಾದ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯುವದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಭ್ಯಾಸದ ಬಲದಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವು ದಿವ್ಯಪ್ರಸಾದವೇ ಸರಿ. "ವರಕವಿಗಳ ಮುಂದೆ ನರಕವಿಗಳ ವಿದ್ಯೆ ತೋರಬಾರದು" ಎಂಬ ಕನಕದಾಸರ ನುಡಿಯು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವದೇ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ದುಸ್ತರವಾದ ವಿಷಯುವೆಂದು ಕ್ವಿಲರ್ ಕೂಚನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕೆಂಬುದೇ ಗದ್ಯದ ಕೂಟ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದನ್ನು ಪದ್ಯವು ಸಹಜವಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲದು. ಯಾಕಂದರೆ ಕಮಲನಾಭನ ನಾಭಿಯೇ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಉಗಮಸ್ಥಾನ.

ಭಾಷಾಂತರ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಭೇದವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಗದ್ಯದಿಂದ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಮಾತು. ಅನುವಾದವು ಮೂಲಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪವಿದ್ದಾಗ ಸಹ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಲದ ಕಲಾಗೌರವವನ್ನು ಕಾಯುಬಹುದು. ನಾಗವರ್ಮನ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಗೊತ್ತಾಗುವದು. ಬಾಣನ ಶಯ್ಯೆ–ಪಾಕದಷ್ಟೇ ನಾಗವರ್ಮನದೂ ಮೋಹಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲವೆ 'ಉಪನಿಷದ್ರಹಸ್ಯ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಾನಡೆಯವರು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಮೂಲಕೃತಿಯೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಸೋಜಿಗವು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುವಾದವು ಮೂಲದ ಪ್ರತಿ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಸಮೀಪವರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಶಬ್ದಾರ್ಥಯುಕ್ತ (Literal) ವಾದುದೆಂದು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವದೆಂದರೆ ಮೂಲವನ್ನು 'ಕನ್ನಡಿಸಿ'ದಂತೆ ; ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಇದ್ದಂತೆ ಅದರ ಪಡಿನೆಳಲನ್ನು ತೋರಿಸಿದಂತೆ. ಮೂಲದ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಂತೆ ಇಂಥ ಅನುವಾದಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸಲಾರವು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಕೋರೆಯು ಮಾಡಿದ ಡಾಂಟೇ ಕವಿಯ 'ಡಿವ್ಹಾಯಿನ್ ಕಾಮೆಡಿ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಅನುವಾದವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಹೋಮರ್ ಕವಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲ್ಯಾಂಗ್ ಹಾಗು ಚ್ಯಾಪ್‌ಮನ್ ಎಂಬ

ಇರ್ವರು ಲೇಖಕರು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರು. ಚ್ಯಾಪ್‌ಮನ್ನನ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯು ಕಂಡುಬರುವದು. ಮೂಲಕ್ಕೆ ಆದಷ್ಟು ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರ ತಿರುಳನ್ನೂ ಭಾವನಾಲಹರಿಯನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾದರಿಯ ರಹಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೈಗೊಂಡ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಜೀವವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಅನುವಾದಕಾರನು ಸ್ವತಃ ಪದ್ಯಕವಿಯಾಗಿರಬೇಕು. 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಶಕ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿವೆ ಆದರೂ 'ಶ್ರೀ'ಯವರು ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದ್ಯ ಕವಿಯ ಮುದ್ರಿಕೆಯು ಈ ಎಲ್ಲ ಅನುವಾದಗಳ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ ವಸ್ತು–ಭಾವನಾ–ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡ ಬಯಸಿದುದಲ್ಲದೆ ಸಾಧಿಸಿಯೂ ಬಿಟ್ಟರು.

ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯ

ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಗೋಸ್ಕರ ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಹೃದ್ಯತೆಯ ಸೆರೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಓರ್ವ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥದು ಗದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ; ಪದ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ ; ಅರ್ಥ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಹೃದ್ಯತೆಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಯ್ದಾಡುವ ತಬ್ಬಲಿಯೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯವು ಕೇವಲ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ ; ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯಗುಣವಿಲ್ಲೆಂದು ಬೊಸಾಂಕೆಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ; ಅದು ಕೇವಲ ಕೀಳುತರಗತಿಯ ಗದ್ಯವೆಂದು ಹರ್ಬರ್ಟ್‌ರೀಡನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ.

ವಿಶೇಷ ಅರ್ಥವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ, ಹೃದ್ಯತೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಎರಡನ್ನೂ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬೆರಸಿದ ಗದ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ದೂಷಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಂದೆಡೆಗೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೃದ್ಯತೆಯು ಪ್ರಶಂಸನೀಯವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಪದಸರಣಿಯೂ ಗದ್ಯದಂತಿರುತ್ತವೆ. ನಿಯಮಿತ ಪದ ಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಯಾವ ಭೇದವೂ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಪ್ರಕಾರವು ಒಂದೇ ; ಅಂಶವು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ. ವಚನಕಾರರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಇಲ್ಲವೆ 'ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ'ದಲ್ಲಿಯ ಕಥಾಮುಖದ "ಎಲೆಲೆ ಸೋಗೆ ನವಿಲೆ ! ಏಂ ನಲಿವೈ ?", "ಬಾಯ್ವಿಡದಿರೆಲೆ ಚಾದಗೆಯೆ !" ಮೊದಲಾದ ಭಾಗಗಳು ಪದ್ಯಮಯವಾಗಿಲ್ಲವೆ ?

ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಉಪಯೋಗವೂ ಕೂಡ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವದುಂಟು. 'ಬಸವದೇವರಾಜರಗಳೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹರಿಹರನು ಇವೆರಡೂ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಮನಾಗಿ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಮ್ಮ ಚಂಪೂಕಾವ್ಯಗಳ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ

ವೃತ್ತ-ಗದ್ಯಗಳ ಸಮಾವೇಶವಾಗಿದೆ. ಬಾಯಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ, ವ್ಹಿಟ್‌ಮನ್ನನ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ,—ಒಂದೇ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಸಹ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಸಮಸಂಯೋಗವು ಸಾಧಿಸಿರುವದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕ್ಯಾಥರಿನ್ ವಿಲ್ಸನ್ನಳು ತೋರಿಸಿದಂತೆ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ತೆರನಾದ ಲಾಲಿತ್ಯ ವಿದೆ : ಶಬ್ದ ಲಾಲಿತ್ಯ, ತಾಳಲಯಲಾಲಿತ್ಯ, ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯ ಲಾಲಿತ್ಯ (Inflection music). ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳು ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯ ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಬಂದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಗದ್ಯವು ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ಪದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಕ್ತಕ, ಚೂರ್ಣಕ, ಉತ್ಕಲಿಕಾಪ್ರಾಯ, ವೃತ್ತಗಂಧಿ ಎಂದು ಗದ್ಯಬಂಧ ದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಮುಕ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಮಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಚೂರ್ಣಕದಲ್ಲಿ ತುಸುಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಂಟು ; ಉತ್ಕಲಿಕಾಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವದು ಒಂದೇ ಲಾಲಿತ್ಯ,-ಶಬ್ದಗಳದು :

"ಎಂದು ಬಂದ ಕಿರಾತದೂತನಂ ವಿಕ್ರಾಂತ ತುಂಗಂ ಬಗ್ಗಿಸಿದೊಡಾ ಮಾತೆಲ್ಲ ಮನಾ ಮಾರ್ಕೆಯೊಳೆ ಪೋಗಿ ಕಪಟಕಿರಾತಂಗರಿಪಿದೊಡಾತನುಂ ಮಾಯಾಯುದ್ಧಮಂ ಪೊಣರ್ಚಲ್ ಬಗೆದು ಹಸ್ತ್ಯಶ್ವರಥಪದಾತಿಬಲಂಗಳನೆನಿತಾನುಮದಿರೊಳ್ ತಂದೊಡ್ಡಿ ದಾಗಳ್ ಪರಸೈನ್ಯಭೈರವಂ ಮಹಾಪ್ರಳಯ ಭೈರವಾಕಾರಮಂ ಕೈಕೊಂಡು ?"ಮು. (ಪಂಪಭಾರತ).

ಮೈತುಂಬ ಮೊಗ್ಗೆ ಬಿಟ್ಟ ಬಳ್ಳಿಯಂತೆ ಈ ವಾಕ್ಯವು ಲಲಿತಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಆಭರಣವಾಗಿ ಧರಿಸಿದೆ.

ವೃತ್ತಗಂಧಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಲಾಲಿತ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ತಾಳಲಯ ಲಾಲಿತ್ಯವೂ ಇದೆ. ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳ ಸಮತೂಕವೇ ಪದ್ಯದ ತಾಳಲಯದ ಆಭಾಸವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ : "ಸತ್ಕರ್ಮವೆಂಬುದು ನಿನ್ನ ನಿರೂಪವಾದ ವೇದಶಾಸ್ತ್ರಂಗಳೊಳ್ ಪೊಗರ್ತೆವೆತ್ತ ನಡತೆ. ದುಷ್ಕರ್ಮವೆಂಬುದು ಅದರೊಳಲ್ಲಗಳೆದ ನಡತೆ. ಸತ್ಕರ್ಮದಿಂ ಪುಣ್ಯಮುಂ ದುಷ್ಕರ್ಮದಿಂ ಪಾಪಮುಮುಕ್ಕುಂ. ಪುಣ್ಯವೆಂಬುದು ನಿನ್ನೊಲ್ಮೆ ; ಪಾಪವೆಂಬುದು ನಿನ್ನ ಮುನಿಸು." (ಚಿಕದೇವರಾಜ ಬಿನ್ನಪ) "ಕಡೆಯಿಲ್ಲದ ಕಡಲ ನಡುವೆ ಸ್ಥಿರಾಸನದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿತಾಯಿಯು ಧ್ಯಾನಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ." 'ಕಡೆಯಿಲ್ಲದ ಕಡಲ ನಡುವೆ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯಾಂಗವು ಪದ್ಯದ ಒಂದು ತುಣುಕು.

ಆದರೆ ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪದ್ಯವಾಗುವದು ; ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತವಾಗು ವದು. ಇದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗೀಗ ಸುಳಿದರೆ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಲುಸಾಲು

ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬಂದರೆ ಅದೊಂದು ಕವಿತೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಗದ್ಯಪದ್ಯ ಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಭೇದವೆಂದರೆ ಈ ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯಭೇದ. ಮೊದಲಿನವೆರಡು ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಬರಹದ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ರಾಗವಿರದೆ, ಒಂದು ತಾನವಿತಾನವಿರದೆ, ಅದು ಪದ್ಯವಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಇದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಂದೊಡನೆ ಅದು ಪದ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವದು.

ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸಲೆಂದೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಸಾಲು ಸಾಲಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಬರೆಯುವ ರೂಢಿಯು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯವನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ ಬರೆದಲ್ಲಿ ಈ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಮಾಯವಾಗಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯು ಬರುವ ಸಂಭವವಿರುವದು. "ಇನ್ನೊಂದು ಕತೆ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸುವೆನು. ಒಂದು ದಿನ ಕನಕದಾಸರ ಪತ್ನಿ ಅಡಿಗೆಮನೆಯಲ್ಲಿ. ಕೆಲವು ರೊಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಸುಡುತಿರಲು ಕನಕದಾಸರು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಿಯೊಳೇ ಕುಳಿತಿಹರು."

ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗದ್ಯವನ್ನು ಕೂಡ ಪದ್ಯದಂತೆ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಬರೆದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಗವು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವದು :

"ಆ ದಿನ ಸಾಯಂಕಾಲ
ಮುಚ್ಚಂಜೆಯ ಅಂಧಕಾರವು
ಬರಬರುತ್ತ ನಿಬಿಡವಾಯಿತು"

ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ರಾಗವಿರದೆ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ಗದ್ಯವೇ ಬರುವದುಂಟು. ಅಂತೂ ಪಂಕ್ತಿವಿಭಜನೆಯಿಂದ ಪದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ನಿಯಮಿತ ಪದಸಂಯೋಜನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸಹ ಪದ್ಯವು ಇರಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಪದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಬರಿ ಮಸುಕು –ಮಸುಕಾಗಿ, ಮೂಡಿದ್ದರೆ ಆ ಗದ್ಯವು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯವಾಗುವದು. ಇಂಥದನ್ನು ನಾವು **ವಚನಗದ್ಯ**ವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು: ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ : "ಹಾಳು ಮೊರಡಿಗಳಲ್ಲಿ, ಊರ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಕೆರೆ ಬಾವಿ ಹೂ ಗಿಡ ಮರಂಗಳಲ್ಲಿ, ಗ್ರಾಮದ ಮಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಚೌಪಥ ಪಟ್ಟಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಹಿರಿಯಾಲದ ಮರದಲ್ಲಿ, ಮನೆಯ ಮಾಡಿ, ಕರೆವೆಮ್ಮೆಯು, ಹಸುಗೂಸು, ಬಸಿರೆ, ಬಾಣತಿ, ಕುಮಾರಿ, ಕೊಡಗೂಸೆಂಬವರ ಹಿಡಿದುಂಬ ತಿರಿದುಂಬ ಮಾರಯ್ಯ, ಬೀರಯ್ಯ, ಕೇತರಗಾವಿಲ, ಅಂತರಬೆಂತರ, ಕಾಳಯ್ಯ, ಮಾರಯ್ಯ, ಮಾಳಯ್ಯ, ಕೇತಯ್ಯಗಳೆಂಬ ನೂರು ಮಡಿಕೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವ ಶರಣೆಂಬುದೊಂದು ಡಡಿ ಸಾಲದೇ ?" ಇಂಥ ವಚನ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಲಾಲಿತ್ಯವಿರುವದು ; ತಾಳಲಯ ಲಾಲಿತ್ಯವಿರುವದು ; ಮೇಲಾಗಿ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವದು.

ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ವಚನಗಳು ಬಹುತರವಾಗಿ ಪದ್ಯದ,—ಅಂದರೆ ಅದರ

ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದ ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತದ—ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಹೆಜ್ಜೆಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ವಚನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವರೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಈಗಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಈಗ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ವಚನಗಳನ್ನು ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ತಾನವಿತಾನವು ಹುದುಗಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಪಙ್ಕ್ತಿವಿಭಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಾಗ ಅವು 'ಪದ್ಯ'ವೆಂಬುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ :

ಪ್ರಚಲಿತ ಮುದ್ರಣ

"ಅಯ್ಯಾ ! ಅಯ್ಯಾ! ಎಂದು ಕರೆವುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ. ಅಯ್ಯಾ, ಅಯ್ಯಾ, ಎಂದು ಒರಲುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ. ಓ ಎನ್ನಲಾಗದೆ ಅಯ್ಯಾ ! ಆವಾಗಳೂ ನಿಮ್ಮುವ ಕರೆಯುತ್ತ ಲಿದ್ದೇನೆ. ಓ ಎನ್ನದೆ ಮೌನವೇ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ !"

ಆಗಬೇಕಾದ ಮುದ್ರಣ

"ಅಯ್ಯಾ ! ಅಯ್ಯಾ ! ಎಂದು ಕರೆವುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ.
ಅಯ್ಯಾ ! ಅಯ್ಯಾ ! ಎಂದು ಒರಲುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ.
ಓ ಎನ್ನಲಾಗದೆ ಅಯ್ಯಾ !
ಆವಾಗಳೂ ನಿಮ್ಮುವ ಕರೆಯುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ.
ಓ ಎನ್ನದೆ ಮೌನವೇ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ !"

ದಾಸರ ಉಗಾಭೋಗಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುವದು.

"ನಿನ್ನ ಧ್ಯಾನದ ಶಕ್ತಿಯ ಕೊಡು ! ಅನ್ಯರಲಿ ವಿರಕ್ತಿಯ ಕೊಡು !
ನಿನ್ನ ಪಾದಾರವಿಂದದ ಭಕ್ತಿಯ ಕೊಡು ! ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಭವಸಂಪತ್ತಿಯ ಕೊಡು !
ನಿನ್ನ ನೋಡುವಂತಹ ನೋಟವ ಕೊಡು ! ಉನ್ಮತ್ತರನತ್ತತ್ತ ನೂಕುವಂತೆ ಮಾಡು !
ಕತ್ತಲೆಯಂತೆನ್ನೊಳು ಭವ ಮುತ್ತಿದೆ ಹಯವದನಾ !"

ಇಂಥ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಾನುಪ್ರಾಸವಿದೆ ; ಪಲ್ಲವಿಯಿದೆ ; ಯಮಕವಿದೆ ; ಅದು ನಿಯಮಿತಪದನಿವೇದ್ಯವಲ್ಲ ; ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ (ಉಗಾ ಭೋಗಗಳಲ್ಲಿ), ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶವು ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ನಿಯಮಿತ ತಾಳಲಯವೂ ಬರುವದುಂಟು.

"ಹಾಡಿದರೆ ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಹಾಡುವೆ.
ಬೇಡಿದರೆ ಎನ್ನೊಡೆಯನ ಬೇಡುವೆ.
ಒಡೆಯಗೆ ಒಡಲನು ತೋರುತ ಎನ್ನಯ
ಬಡತನ ಬಿನ್ನಹ ಮಾಡುವೆ ಕಾಡುವೆ.

ಒಡೆಯ ಪುರಂದರ ವಿಠ್ಠಲರಾಯನ
ಅಡಿಗಳನು ಸಾರಿ ಬದುಕುವೆನಯ್ಯಾ !
ಸಾರಿ ಬದುಕುವೆ !"

ವಚನಪದ್ಯದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಈಗಲೂ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕರುಳಿನ ವಚನ'ಗಳಿಂದ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಅರ್ಧನಾರೀನಟೇಶ್ವರ

"ಕಂದಾ ! ನಿನ್ನ ಮುಖದ ಮುದ್ರಾಕೃತಿಯು ನನ್ನಂತಿದೆ ;
ಆದರೆ ದೇಹದ ಭದ್ರಾಕೃತಿಯು ಅವರಂತಿದೆ.
ಕಂದಾ ! ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣೊಳಗಿನ ಕರುಣೆ ನನ್ನಂತಿದೆ ;
ಆದರೆ ನೋಟದೊಳಗಿನ ಸರಣಿ ಅವರಂತಿದೆ.
ಕಂದಾ ! ನಿನ್ನ ಗದ್ದದ ಮೇಲಣ ಕುಣಿಯು ನನ್ನಂತಿದೆ ;
ಆದರೆ ಮೂಗಿನ ಕೆಳಗಣ ಮಣಿಯು ಅವರಂತಿದೆ.
ಅಹಹಾ ! ಹುಟ್ಟಾ ಗೆಲ್ಲಬಲ್ಲ ಸೊಬಗುಗಾರ !
ಗಂಡುಗಾಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಮೋಡಿ ಬೆರೆತು
ಅರ್ಧನಾರೀನಟೇಶ್ವರನ ಅಭಿನವ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದೆಯಲ್ಲಾ."

ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿ ಹೋದ ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತದ ಭಾಗಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಉಂಟು. ಇಂಥ ಭಾಗಗಳು ಬಗೆದವರಿಗೆ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಪದ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. 'ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ'ದ ಕಥಾಮುಖದಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲು ಮಾತು ಗದ್ಯವೆಂದು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟರೂ ಒಂದು ಸ್ವಚ್ಛಂದವೃತ್ತದ ಕವಿತೆಯಾಗಿದೆ :

"ಓವೊ !
ಕಾಲಪುರುಷಂಗೆ ಗುಣಮಣಮಿಲ್ಲಂ ಗಡ !
ನಿಸ್ತೇಜಂ ಗಡ !
ಜಡಂ ಗಡ !
ಒಡಲೊಳ್ ಗುಡುಗುಟ್ಟುಂ ಗಡ !
ಏನರವಾಗಿಲಂ ಮುಗಿಲ್ದೆರೆಯಿಂ ಬಾಸಣಿಸಿರ್ಪರ್ ?
ಆರ್ಗಂ ಪುಗಲಾಣತಿಯಿಲ್ಲದಿರ್ಕುಂ,
ಮಡದಿ ಬಾನ್ನೀರೆಯೊರ್ವಳ್
ಚಂಚಲದೃಷ್ಟಿಯನತ್ತಮಿತ್ತಂ ನೋಳ್ಪಳ್
ಮೂಲಿಗೆಮರ್ದಂ ಕೊಂಡೊಯ್ವಡಕ್ಕುಂ
ಸಿಡಿಲಾಳ್ ತಡೆಯದೆ
ಎಡೆಯ ನಡುವೆಟ್ಟುಗಳ್ಗೆ
ಕಟ್ಟುಬ್ಬರದಿಂ ಬಂದೆರಗುಗುಂ.

ಕುತ್ತಮೇಂ ?
ಸುಗ್ಗಿಯೊಳುಂಡುದುಂ ಕಾರೊಳ್
ಕಾರುವನಕ್ಕುಂ ಕಾಲಂ,
ಕಷ್ಟಂ ! ಕಷ್ಟಂ ! !

"ಪದ್ಯಂ ವಧ್ಯಂ ; ಗದ್ಯಂ ಹೃದ್ಯಂ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮುದ್ದಣನನ್ನೂ ಪದ್ಯದ ಹೃದ್ಯತೆಯು ಜಯಿಸದೆ ಬಿಡಲಿಲ್ಲ.

ಹಳ್ಳಿಯ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ, ಬೈಲಾಟದ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾವು ಸ್ವೇಚ್ಛಾವೃತ್ತವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಶ್ರೀ ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು
ಅಷ್ಟನಾಯಕಿಣೆರು
ಬಾಲಗರುಡೆರು
ಹುಡುಕತಾರ ಕೃಷ್ಣನಾ !
ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆ ಕೂಡಿ ಹುಡುಕತಾರ—
ಗೋಕುಲಷ್ಟವಿಹಾ ದಿನಾ ॥" ಇತ್ಯಾದಿ.

ಗದ್ಯದ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯು ಮುಗಿದು ಪದ್ಯದ ಮಲೆನಾಡು ಯಾವಾಗ ಸುರುವಾಗುವದೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು, ಮೇಲೆ ಕಂಡಃಬಂದಂತೆ, ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಹುಲ್ಲುಗಾವಲು ; ಮರಗಳು, ಬೆಟ್ಟಗಳು ; ಅವುಗಳ ಸುತ್ತು ದಟ್ಟವಾದ ಅಡವಿ. ಪದ್ಯಮಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಐದು ಪ್ರಕಾರ ಗಳನ್ನೂ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಕಲ್ಪನೆಯು ಇಲ್ಲವೆ ಭಾವನೆಯು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದಾಗ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯವು ಹುಟ್ಟು ವದು. ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯು ಲಾಲಿತ್ಯವು ಬಂದು ಕೂಡಿದಾಗ ಇಂಥ ಗದ್ಯವು ಪದ್ಯ ವಾಗುವುದು. ಶಬ್ದಲಾಲಿತ್ಯ, ತಾಳಲಯಲಾಲಿತ್ಯ, ಪಂಕ್ತಿವಿಭಜನೆ, ನಿಯಮಿತಪದ ಸಂಯೋಜನೆ,—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪ್ಲುತದ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಎದ್ದು ಕಾಣುವದು. ಈ ಲಾಲಿತ್ಯವೇ ಪದ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂದರೂ ಸಲ್ಲುವದು. ಸ್ವೇಚ್ಛಾ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿತಪದಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಪದ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ ಗಳೂ ಇರುವವು.

ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದೊಂದೇ ಗದ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಮಾತ್ರ ನಾವು ತಿಳಿಯ ಕೂಡದು. ವ್ಯವಹಾರದ, ವಿವಿಧ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಗದ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ಗದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ ಬುದ್ಧಿಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗುವ ಗದ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೇ ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದವೆನ್ನಬಹುದು. ಆದರೂ ದುರ್ಗಸಿಂಹನ 'ಪಂಚತಂತ್ರ'ದಂಥ ಕಥೆಗಳೂ, 'ಚಾವುಂಡರಾಯ ಪುರಾಣ'ದಂಥ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳೂ ಅನೇಕವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೂ ಇವತ್ತಿನ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿ

ಗಳಲ್ಲಿ, ಚರಿತ್ರ–ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ, ಇತಿಹಾಸ–ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತರಹದ ಗದ್ಯವು ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಅದು ಪದ್ಯ ಛಾಯೋಪಜೀವಿಯಲ್ಲ ; ಜನತೆಯ ಭಾವಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವುದೇ ಅದರ ಮೂಲೋದ್ದೇಶ. ಇದಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗದ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಬೇರೆ. ಅಂತೂ ಕಳೆದ 50–60 ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಗದ್ಯವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಲಿದೆ.

ಗದ್ಯಾತ್ಮಕ ಪದ್ಯ

ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವದೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವೆಂದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯಲುಬಾರದು. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವೂ ಅನೇಕ ಸಲ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಗದ್ಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಾಹಕವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಧರ್ಮಗಳು ಹಲವೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವವು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ,ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುವದು.

ಮಹಲಿಂಗರಂಗ ಕವಿಯ 'ಅನುಭವಾಮೃತ'ದಲ್ಲಿಯ ಈ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ನೋಡಿರಿ :

"ಒಂದು ಲೆಕ್ಕದ ಮುಂದೆ ಬಿಂದುವ ।
ನೊಂದನಿಡೆ ಹತ್ತಾದುದಂತಹ ।
ಬಿಂದು ಪತ್ತಲರ್ಬುದವೆನಿಪುದೊಂದೆ ಸಂಖ್ಯೆಯದು ॥
ಬಿಂದು ವೃದ್ಧಿಯೊಳೊಂದನಂತವು ।
ಬಿಂದುವೆನಲವ್ಯಕ್ತವದು ಕೆಡ ।
ಲೊಂದು ನಿಲುವುದದದ್ವಯಾಮೃತಸಿಂಧು ಕೇಳೆಂದ ॥"

ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆಯ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ರತ್ನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರಿ.

"ಕಾಗೆ 'ಕಾಕಾ'ಯೆಂದು ಗುಬ್ಬಿ ಚಿವ್‌ಚಿವ್ವೆಂದು ।
ಈಗ ಕರೆಯುತಲಿಹವು ಬೇಗನೇಳಯ್ಯ ॥"

ಕಥೆ, ವರ್ಣನೆ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಉಪಯೋಗವಾಗುವದು. ಗದ್ಯಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ವಸ್ತುವು ಪದ್ಯದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾರೈಸುವದು :

"ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಧರಿತ್ರೀ
ಪಾಲ ಮುನಿಜನ ನೃಪಜನಂಗಳ
ಬೀಳುಗೊಟ್ಟನು ಭೂಮಿಪತಿ ಬಲವಂದು ಹುತವಹನ ।
ಮೇಲು ಶಕುನದ ಚಾರು ನಿನದವ
ನಾಲಿಸುತ ಸೋದರರು ಸಹಿತವ–
ನಾಲಯವ ಹೊರವಂಟು ಸೇರಿದರೊಂದು ವಟಕುಜವ ॥"

ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಶಕ್ಯವಿದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಾರದೆಂದು ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಭಾವನಾಲಹರಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪದ್ಯವು ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಶರೀರರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಒಂದು ಪಾರಂಪರ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ; ಅದನ್ನು ಕಾಯುವದರಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲವೂ ಇದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಂಗೀತದೊಡನೆ ಕಥೆಯೂ ವರ್ಣನೆಯೂ ಕಿವಿಹೊಕ್ಕು ಕರ್ಣರಸಾಯನವಾಗುತ್ತವೆ.

ಗದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯು ಪದ್ಯದೊಡನೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಕೂಡಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು, ಒಂದು ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ವಿಶೇಷತಃ ಇಂದಿನ ಸರಳ ರಗರೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

"ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಗುರುಶಿಷ್ಯಮಂಡಲಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರ ಕುರಿತು : "'ಕನಕಣ್ಣ',ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೆಷ್ಟೆಷ್ಟು ಜನ್ಮಕೆ ಮೋಕ್ಷ ದೊರೆಯುವದು ಹೇಳುವೆಯೆ" ಎಂದರು. ದಾಸರಾ ನುಡಿಗೇಳಿ "ಗುರುಗಳರಿಯದ ವಿಷಯವೇನಿರಬಹುದು ? ಆದರೂ ಕೇಳಿದರೆ ಹೇಳುವೆನು" ಎಂದು ನುಡಿದರು.

ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶವು ಮಿತಿಮಿಾರಿ ಬಂದಾಗ ಅದು ಗದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿವೆ. ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯ 'ಓಡ್ ಟು ದಿ ಗ್ರಿಶನ್ ಅರ್ನ್' ಎಂಬಲ್ಲಿಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಸೂತ್ರವೂ ಅದೇ ಮಾದರಿಯದು.

''Beauty is Truth, Truth Beauty, that is all
Ye know on earth and all ye need to know''

ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟ 'ನನ್ನನಲ್ಲ'ದಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಭಾವನೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಪ್ಲುತದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ.

"ನಿಶ್ಶಬ್ದ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಶಬ್ದದಾಚೆಯ ಶಬ್ದ
ನಿಶ್ಶಬ್ದವಿದ್ದರೂ ಮೌನವಲ್ಲ ।
ನಿಸ್ಸೀಮ ನಿಸ್ಸೀಮ ಸೀಮದಲೆ ನಿಸ್ಸೀಮ
ನಿಸ್ಸೀಮವೆಂದರೂ ಶೂನ್ಯವಲ್ಲ ॥"

ಗದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ತಾಳಲಯ, ಸ್ವರಭಾರಗಳೇ ಬಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಿಶದಗೊಳಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಗದ್ಯವು ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. 'ಧೀರಗಂಭೀರ'ವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಅದು ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರ ತಾಳಲಯವಾದರೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ತರಹವುಳ್ಳದ್ದು, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗುವಂತಹದು. ಕಾರಣ, ವಿಚಾರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚಿಡುವದ

ರಲ್ಲಿ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವದು. ಪದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಕಥನವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವದೆಂದು ಸಿಮನ್ಸನು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿ-ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ತೆರನಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಆತ್ಮಕಥನವೆಂದೇ ಅವನು ಹೇಳುವನು. ಮೇಲಾಗಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ಗುಣವಿದೆ ; **ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು** ಸಹ ಅದರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆಸ್ಪದವು ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇದು ಅದರ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ವಾದ ಗುಣ.

ಗದ್ಯವು ನಮ್ಮನ್ನು ಮೈಮರೆಸದಿರಬಹುದು ; ಅದಕ್ಕೆ ಹಾರಲು ಬರದಿರ ಬಹುದು ; ಬರುವದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಅದು ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ಬಹುದು. ಆದರೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೂ ಅದು ಶಬ್ದಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲದು. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯು ಮಾಡಬೇಕಾದಂತೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು ಅದು ಜೀವನವನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅದು ವಿಚಾರದ ಗತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸು ವದೆಂದು ಸಿಮನ್ಸನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ; ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ವಿಚಾರದ ಎಲ್ಲ ಸುಳಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಅದಕ್ಕೆ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲಿ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಗದ್ಯವು ಅಷ್ಟು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸ ಲಾರದು ; ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಪದ್ಯವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವದು.

ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸರಿಹೋಗಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸ ಬಹುದು. ವ್ಯವಹಾರ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮ, ನೀತಿ, ಇತಿಹಾಸ, ಇವೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವ ಜ್ಞಾನ ವಿಭಾಗಗಳು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಿಡಲ್ಟನ್‌ಮರೆಯು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಮನನೀಯವಾಗಿವೆ. (1) ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವಿಷಯ ವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಯಥಾಸ್ಥಿತ (Accurate) ವಿಚಾರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಗದ್ಯವು ಅತ್ಯವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. (2) ಏನನ್ನಾದರೂ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಸಹ ಗದ್ಯದ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಗದು.

"ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕಾ
ನೋಡಿದೇನs ಅಕ್ಕ !
ಹಸಿರು ಹಚ್ಚಿ ಚುಚ್ಚಿ
ಮೇಲsಕರಿಷಣ ಹಚ್ಚಿ,
ಹೊನ್ನ ಚಿಕ್ಕಿ ಚಿಕ್ಕಿ
ಇಟ್ಟು ಬೆಳ್ಳೀ ಅಕ್ಕಿ,
ಸುತ್ತ ಕುಂಕುಮದೆಳಿ

ಎಳೆದು ಕಾಡಿಗೆ ಸುಳಿ,
ಗಾಳೀ ಕೆನಿಲೇನs
ಮಾಡಿದ್ದಾರ ತಾನ !

*

ಬನಬನದಾಗ ಆಡಿ
ಪಕ್ಕ ಹುಡಿ ಹುಡಿ,
ಹುಲ್ಲುಗಾವುಲುದಾಗ
ಹಳ್ಳೀ ಹುಡುಗಿ ಹಾಂಗ—
ಹುಡದೀ ಹುಡದೀ ಭಾಳ
ಆಟಕ್ಕಿಲ್ಲ ತಾಳ."

ಇದು ಯಥಾವತ್ತಾದ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲ, ಯಥಾಮತಿಯಾದ ವರ್ಣನೆ. ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಚ್ಚರೀತಿಯ ಸತ್ಯವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಪ್ರಾಣಿಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನು ಪಾತರಗಿತ್ತಿಯನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ : "ಈ ಹೆಸರು ಏಕೆ ಬಂದಿತೆಂಬುದು ಸಂಶಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಇದು 'ಲೆಪಿಡೋಪ್ಟಿರಾ' ಎಂಬ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಹುಳವು. ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹುಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶಾಚರ ವಾದವುಗಳನ್ನು 'ಪತಂಗ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹುಳದ ಕೋಶಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಬಂದಾಗ ಇದಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ಪಕ್ಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪಕ್ಕಗಳು ಅನೇಕ ಸಲ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮವಾದ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ತಳೆದಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ರಸವನ್ನು ಹೀರಲು ಬರುವಂಥ ಬಾಯಿಯೂ ಉಂಟು."

ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಾಣಿಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾದಾಗ ಸಹ ಹೀಗೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬರೆಯಬೇಕಾಗುವದು. ಅಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದವರು ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ; ಪೋಲೀಸರು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು ; ಧ್ರುವನನ್ನು ಕಳೆದು ಕೊಂಡ ಸುನೀತಿಯು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರಲಾಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ—

"ಸಣ್ಣ ಕೂಸೂ ! ಐದು ವರ್ಷ
ತುಂಬಲಿಲ್ಲ ಇನ್ನು ತನಕ !
ಎನ್ನ ಕೂಸು ಎಲ್ಲಿ ಹೋಯಿತು ?
ಸಣ್ಣ ಗಿಣಿಯು
ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಹಾರಿತು ?"

ಸುನೀತಿದೇವಿಯು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಿಪಾಯಿಗೆ ಕೇಳಿದ್ದರೆ ಅವನು ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಯಾವ ಗಿಣಿಯು ಕತ್ತಲದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಹಾರಿತು ?

3) ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿಯ ವಸ್ತುವು ಬುದ್ಧಿಸ್ಪರ್ಶಿಯಾದುದು. ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಗದ್ಯವೇ ಬೇಕು. ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ, ವಿನೋದದ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯು ಮಸುಕಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದು. ಮೋಲಿಯರ್, ಮ್ಯಾಸಿಂಜರ್

ಮೊದಲಾದವರ ಭದ್ರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ ; ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. 'ಮಂಜುಳಾ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಪ್ರಮಾದವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೆ ? ಶ್ರೀನಿವಾಸರ 'ಸಣ್ಣಕತೆ'ಗಳಲ್ಲಿಯ ಜಾಣ್ಮೆಯೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

4) ವಿಡಂಬನೆಗೂ ಗದ್ಯವು ಅವಶ್ಯ. ಕಬ್ಬಿಗನ ಸಾತ್ವಿಕ ಸಂತಾಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಾಗ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಪತಿತವಾದ ಸಮಾಜವು ಧ್ಯೇಯದಿಂದ ಎಷ್ಟು ದೂರವಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ವೇಗದಿಂದ ಅಳೆಯುವದೇ ವಿಡಂಬನಾಕಾರನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇದು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವದು. 'ನಾಗರಿಕ'ದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ಸಂತಾಪವಿದೆ. 'ದೇವದೂತ'ರಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡನೆಯ ಕಾರ್ಯದ ಹೊಳಹಿದೆ.

5) ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯಬುದ್ಧಿಯನ್ನು (Judgment) ಪ್ರಚೋದನಗೊಳಿಸಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಬರಹಗಳೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಚೋದನವನ್ನು ತೀರ ಮಿತವ್ಯಯದಿಂದ ('ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ') ಮಾಡಿದಾಗ ಶ್ರೇಷ್ಠತರ ಗತಿಯ ಗದ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುವದು.

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗದ್ಯವು ಕೇವಲ ಪದ್ಯಾತ್ಮಕವಾಗಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಲಿ (Judicial) ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯದ ಅನಂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳುವಂತೆ, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ಆಭಾಸವನ್ನು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾದರೆ ಗದ್ಯವನ್ನುಳಿದು ಗತಿಯಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಕ್ತಿ ಸಂಕೇತಗಳಾಗುತ್ತವೆ ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾನವೀಯತಗಿಂತ ಆತ್ಮನ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾತಾವರಣ, ಅವನಿದ್ದ ಕಾಲಮಾನ, ದೇಶಸ್ಥಿತಿ,—ಇವೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಈ ಮಧ್ಯೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಸಹ ಗದ್ಯವು ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲದು. ಬಾಲ್ಝಾಕ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ 'ಗೋರಿಯೋ' ಎಂಬವನ ಕೂಡ ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರನ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

(ಕೃಷ್ಣಾಕುಮಾರಿ, ಯಶೋಧರಾ, ಉಷಾ —ಇವರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನಂತ ತತ್ವಗಳ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.) ಗದ್ಯವು ತನ್ನ ಭಾವನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ಮಧ್ಯೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾದ ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರನು ಮೋಡದಂತೆ ಬರುಬರುತ್ತ ನಿರಾಕಾರನಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೋರಿಯೋನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡು

ವುದರಲ್ಲಿ, ಭಾವನೆಯು ಮೌಕ್ತಿಕವನ್ನು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನದ ಸಿಂಪಿನಲ್ಲಿ ಬಿಗಿಯಾಗಿ, ಪ್ರಾಪಂಚಿಕವಾಗಿ ಇರಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವಿದೆ.

ಶಾಸ್ತ್ರ, ತಾತ್ವಿಕ ವಿವೇಚನೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯು ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವದು. ಸಿಮನ್ಸನು ಹೇಳುವಂತೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಸತ್ಯವಾಕ್ಯ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಲಲಿತವಾಗುತ್ತ, ಭಾವನಾಪ್ರೇರಿತವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಾಶಕ್ತಿಯು ಕುಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಗುವದು. ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ, ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಂತಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. 'ಪಂಪಾಯಾತ್ರೆ'ಯಲ್ಲಿ 'ಮಲೆನಾಡಿನ ಚಿತ್ರ'ದಲ್ಲಿ, 'ಸಾವಿನೊಡನೆ ಸರಸ' ಮೊದಲಾದ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕಲೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪದ್ಯದ ರೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗದ್ಯವು ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಗದ್ಯದ ಭವಿತವ್ಯತೆಯು ಇಲ್ಲಿ ನವೋನವವಾಗಿ ತೆರೆದಿದೆ.

ಪದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಶಕ್ತಿಯು ಸಹಜವಾಗಿ ಇದೆಯೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದಾಯಿತು. ಯಾವಾಗಲೂ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಹಾರಬಲ್ಲ ಪದ್ಯಕ್ರಮವು ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ನೆಲದ ಮೇಲೂ ಹರಿದಾಡಬಹುದು ; ವಿಮಾನವು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಮೋಟಾರಾಗಿ ನಡೆದಂತೆ. ಶಾಸ್ತ್ರ, ಧರ್ಮ, ಇತಿಹಾಸ, ನೀತಿ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಾಗುವಾಗ ಸಹ ಇದರ ಉಪಯೋಗವಾಗಿದ್ದನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ವರ್ಣನೆಯೂ ಕಥನವೂ ಪದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ; ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಲಿವೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಪದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ? ಕ್ವಿಲರ್‌ಕೂಚನು ತೋರಿಸಿದಂತೆ, ಸಾಮಾನ್ಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದೇ ಬಲುಕಷ್ಟ. ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಮಂಗಳಲೋಕದ ಅಂಗಳವನ್ನು ಏರಿ ಹಾರುವದು. ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರನ್ನು ತನ್ನ ಕಣ್ಣಾಗಿ ಮಾಡುವದು. ಸ್ವಾನಂದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡಿಕೊಂಡಿರುವದೆಲ್ಲ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗುವದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತನ್ಮಯತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಒಂದಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಿರುವದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವು ಧ್ಯೇಯಪ್ರಧಾನವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗುವದು. ಪದ್ಯವು ಕಥೆಗೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ;

ವರ್ಣನೆಗೆ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಕರುಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಒಂದು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪದ್ಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಿಸಬೇಕು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭರತೇಶವೈಭವ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಶೋಭಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಡೇ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಹಾಗಾದರೆ ಪದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು ? "ಗದ್ಯದ ಪ್ರಾಂತವು ಮುಗಿದಾಗ ಪದ್ಯದ ನಿಜವಾದ ರಾಜ್ಯವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು." ಆತ್ಮನ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಛಂದಸ್ಸು ಬೇರು ಬಿಟ್ಟು ನಿಂತಿದೆ. ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ರಸಾನುಭವದ–ಆತ್ಮಾನುಭವದ–ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಪದ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲ.

'ನೆನೆವುದೆನ್ನ ಮನಂ ಬನವಾಸಿದೇಶಮಂ'
ಎಂದು ಪಂಪನು ಉಸಿರುವಾಗ,

'ಕಟ್ಟುಗೆ ಕಟ್ಟುದಿರ್ಕೆ'
ಎಂದು ನಾಗಚಂದ್ರನು ಘೋಷಿಸುವಾಗ,

'ತನು ನಿಮ್ಮದೆಂದ ಬಳಿಕ ಎನಗೆ ಬೇರೆ ತನುವಿಲ್ಲ'
ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡುವಾಗ,

'ಯಾರು ಮುನಿದು ನಮಗೇನು ಮಾಡುವರಯ್ಯ ?'
ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರು ತಮ್ಮ ಭಕ್ತಿಯನ್ನು
ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವಾಗ,

'ಅರಿತವರಿಗತಿ ಸುಲಭ ಹರಿಯ ಪೂಜೆ'
ಎಂದು ಸ್ವಾನುಭವವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ,

'ಹೆಮ್ಮೆಗಳು ನಾ ನಿಮ್ಮ ನಂಬಿ ನಂಬಿರುವೆನು'
ಎಂದು ದೀನವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಡುವಾಗ,

'ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು,
ಮುತ್ತು ರತುನವ ಬಿತ್ತಿ ಮಾಡದಿರು ಹೊಲ ಹಾಳು'
ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಾಗ,

'ಕೆಸರಿನಲಿ ಹುಟ್ಟಿಯೂ ಹೆಸರಾದೆ ನೀ ಜಗದಿ'
ಎಂದು ತಾವರೆಯನ್ನೂ ಆತ್ಮನನ್ನೂ ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ,

'ಅಡವಿ ಮರದಡಿಯಲ್ಲಿ'
ಎಂದು ನೆನಿಸುವಾಗ,

'ಮನುಜ ಮಾನಸ ನಾಕದಪ್ಸರಸಿ ಊರ್ವಶಿಯೆ,
ಹೃದಯುದಮರಾವತಿಯ ಚಿರಯೌವನೆಯು ನೀನು'
ಎಂದು ಸಾರುವಾಗ,

'ಏನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆ ನೀನೀಸು ದಿನವೆಲ್ಲಿದ್ದಿ ?'
ಎಂದು ಅವಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುವಾಗ,

'ಮಕುಟಧಾರಣವೊಂದೆ ಬಾಳುವೆಯ ತೋರಣವೆ ?
ರಾಜದಂಡವನಲೆವುದೊಂದೆ ಬಲವೆ'
ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಾಗ,

'ಎಲ್ಲಿ ಭೂರಮೆ ದೇವ ಸನ್ನಿಧಿ ಬಯಸಿ ಬಿಮ್ಮನೆ ನಿಂದಳೊ ?'
ಎಂದು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ,

'ಅರೆ ಮೂಕನಾಗಿಹೆನು ; ಕರಕರೆಯ ಪಡುತಿಹೆನು'
ಎಂದು ನಿವೇದಿಸುವಾಗ,

'ಅಭೀಃ'
ಎಂದು ವರದ ಹಸ್ತವನ್ನಿಡುವಾಗ,

'ಸಪ್ತರ್ಷಿಮಂಡಲವು ಭ್ರಮಿಸುತಿದೆ,—ಪ್ರಶ್ನದಂತೆ'
ಎಂದು ಧೇನಿಸುವಾಗ,

'ಆವಿನದು ನೊರೆಹಾಲನೊಲ್ಲೆನು'
ಎಂದು ಒಲ್ಲೆನ್ನುವಾಗ,

'ಏತಕಿಂತು ಖಿನ್ನಳಾದೆ ?'
ಎಂದು ಯಾಚಿಸುವಾಗ,

'ಚೆಲುವು ಹಿರಿಯದೊ ? ಹೃದಯದೊಲವು ಹಿರಿಯದೊ ?'
ಎಂದು ವಿಚಾರಿಸುವಾಗ,

'ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂಬದುರರ್ಥವನು'
ತಿಳಿಸುವಾಗ,

'ಸೊಬಗಿನಾ ಕಣ್ಣ ಪಾರಣೆ'ಯ
ಬಣ್ಣಿಸುವಾಗ,

'ದೀನಗಿಂತ ದೇವ ಬಡವನೆಂದು ಬಗೆದೆಯಾ ?'
ಎಂದು ಕೋಪಿಸುವಾಗ,

ಹೀಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಾವಿರಾರು ಕಡೆಗೆ ಪದ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯು ಕಂಡುಬರುವದು.

ಸರಳ ರಗಳೆ

ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಹತ್ತಿ ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಾದವು. ಇಂದಿಗೆ ಅದು ವಿಶೇಷತಃ ಕಾವ್ಯಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಲು ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಮಂಗಳೂರಿನ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರು. ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ತಮ್ಮ ಹಾಳೂರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಕಥಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಗೂ ಹೇಗೆ ಅನುರೂಪ ವಾಗಿರುವದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು. ಕೆಲವು ತರುಣ ಕವಿಗಳು ಭಾವಗೀತಗಳನ್ನು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದು ತೋರಿಸಿದರು. ಇದಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರು 'ಯಮುನ ಸೋಲಿ' ನಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ದಾಳಿಯಿಟ್ಟು ದನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಅವರಾದರೂ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದುದು ಇದರಿಂದಲೇ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನೇಕ ಶಾಖೆಗಳು ಈಗಾಗಲೆ ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ.

ವಾಚಕರಿಗಾಗಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಿಂದ ಕವಿಯು ಬದ್ಧನಾಗಿರುವನೆಂತಲ್ಲ. **ವಿವಿಧತೆ ಯನ್ನೂ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕವಿಯು ಬಗೆಬಗೆಯಾದ ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು. ಕವಿಯು ತನಗೆ ತಾನೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಕಟ್ಟಳೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆ ?**

ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಸರಳ ರಗಳೆಗೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ರಸಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸರಳ ರಗಳೆಗೂ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಂತರವಿರಲಾರದೆಂದು ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದಾನೊಂದು ಭಾವನೆಯ ಕುಸುಮವನ್ನರಳಿಸುವದೇ ಇವುಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಮೇರೆಗುಂಟ ಬದಿ ಬದಿಗೆ ಎರಡು ರಾಜ್ಯಗಳಿವೆ. ಒಂದೆಡೆಗೆ ಪದ್ಯ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಗದ್ಯ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉಪ ಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪದ್ಯಮಯವಾಗಿರಬೇಕು : ಎಂದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಬಿಗುವೂ ಭಾಷೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯವಹಾರ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು.

ಕಥಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಇದಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಥನವು ಹಲವೆಡೆ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಳ ರೀತಿಯೂ ಇಣಿಕಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಎರಡು

ಗುಣಗಳಿರಬೇಕು,— ಮನೋಹರವಾದ ನಿರೂಪಣಾಚಾತುರ್ಯ ಹಾಗು ಅವ್ಯಾಹತ ವಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿ. ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಹೊಳೆಯಂತೆ ಹರಿಯಬೇಕಾಗುವದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಗೆ ವಿರಾಮವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಘಾತಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು.

ಪದ್ಯ ಗದ್ಯಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ರೀತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಸಮ್ಮಿಲನದ ಜಯಾಪಜಯವು ಕವಿಯ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನವ ಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸಂವಿಧಾನಕವು ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಬೇಡಲು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಹಾಡಿನಂತಹ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಶ್ಲೋಕ (Passages)ಗಳೂ ಬರ ಬಹುದು. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನಿರೂಪಿಸ ಬೇಕಾಗಲು, ಕಥಾತ್ಮಕ ರಗಳೆಯ ಯೋಜನೆಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಾಧನದಿಂದ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವೆ ಸರಿ. ಸಂಭಾಷಣೆಯೇ ಅದರ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ವಾದಸಂವಾದಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣೆ ಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದಂತಹ ರತ್ನವು ಲಭಿಸುವದು. ಇಲ್ಲಿರುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ವ್ಯವ ಹಾರದಲ್ಲಿಯಂತೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿರ ಬೇಕು ; ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡುದಾದರೂ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲಾಕೋವಿದನ ಮಂತ್ರದಿಂದ ಪುನೀತವಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ಉದ್ದೇಶದ್ವಂದ್ವ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅದು ಗದ್ಯದ ಹಾಗೆ ನಾವು ಆಡುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಯಂತೆ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತಿರಬೇಕು ; ಹಾಗು ಪ್ರಸಂಗ ವಿಶೇಷದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಮಯವಾಗಲು ಸಮರ್ಥವಿರಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಟು ವಿಧ ವಿಧವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು. 'ನಾಗರಿಕ'ದಲ್ಲಿ ವಿದಿತವಾದ ಶೈಲಿಯೆಂದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯೊಂದೆ ; ರಗಳೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೂ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳಕ್ಕೂ ಅದು ಅನುರೂಪವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲದೆ ಕವಿಯು ವಸ್ತುವಿನ ಉದಾತ್ತವಾದ ಭಾಗವನ್ನಷ್ಟು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಪರಿಹಾಸಪೂರ್ಣ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ The Tempest ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ ವಾದ **'ಬಿರುಗಾಳಿ'** ಯಲ್ಲಿಯೂ **'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'** ದಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಗೋಚರ ವಾಗುವದು.

ಅಂತೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ರಗಳೆಯ ಉಳಿದ ರೀತಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅನುರೂಪ ವಾಗುವಂತೆ ರಗಳೆಯ ಬಂಧವು ಮಾರ್ಪಡಬೇಕಾಗುವದು. ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಥಿಲವಾಗಬೇಕು ; ಅಲ್ಲದೆ ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಉಳಿದ ಬಂಧಾನುಬಂಧ

ಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡಬೇಕು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಅದು ಸರಳ ರಗಳೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು.

ಇನ್ನು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಬಂಧವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವಾ. ಇಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಗಣಕ್ಕೆ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳು ಕೂಡಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಒಂದು ಸಾಲಾಗುತ್ತದೆ.

"ಹುಟ್ಟಿದೊಡೆ ಸದ್ಗುಣವು ದುರ್ಗುಣಕೆ ತಿರುಗುವದು"

ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಶಬ್ದವೂ ಒಂದೊಂದು ಗಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗಣಗಳು ಹೀಗೆ ಸರಳವಿರುವದು ಅತಿ ವಿರಳ :

"ಸ್ವರ್ಗನರಕಗಳೆಂಬ ತಾರತಮ್ಯವನೊರೆದು" ಇಲ್ಲಿಯ ಗಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು —

ಸ್ವರ್ಗನರ । ಕಗಳೆಂಬ । ತಾರತಮ್ । ಯವನೊರೆದು ।

ಅಂತೂ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳಿಂದ ಒಂದು ಗಣವು ಉದ್ಭವಿಸಿ ಇಂಥ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಒಂದು ಸಾಲು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ವಾರ್ಧಿಕ ಷಟ್ಪದಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಚರಣವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Blank verse (ಬೋಳು ಪದ)ದ ಸ್ವರೂಪವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅವಯವಗಳು (Syllables) ಕೂಡಲು ಒಂದು ಪಾದ ಇಲ್ಲವೆ ಗಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾದದ ಎರಡನೆಯ ಅವಯವದ ಮೇಲೆ ಆಘಾತ (Accent) ವಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಐದು ಪಾದ ಇಲ್ಲವೆ ಗಣಗಳು ಕೂಡಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಒಂದು ಚರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದ ಹಾಗು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಈ ಚರಣಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ಅಷ್ಟೆ ವೇಳೆಯು ಬೇಕಾಗುವದರಿಂದ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಈ ಚರಣನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಡೆತನಕ ಕಾಯ್ದರೆ ವಿಷಯವು ವಿವಿಧವಾದರೂ ಓದುವದು (ಇಲ್ಲವೆ ಕೇಳುವದು) ಒಂದು ಬೇಸರದ ವ್ಯವಸಾಯವಾಗುವದು. ಇದನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸಹ ವೈವಿಧ್ಯವು ಬೇಕು. ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಸರಳವಾಗದೆ ನವೊನವವಾದ ಕೈವಾಡಕ್ಕೆ ಎಡೆಯನ್ನಿತ್ತಿರಬೇಕು. ಎಂದರೆ ಸಾಲು ಸಾಲಿಗೂ ಗ್ರಂಥವು ಚಿತ್ತಾಕರ್ಷಕವಾಗುವದಲ್ಲದೆ ಕವಿಯ ಸ್ವಂತದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನೂ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೂ ತೋರಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವದು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಹಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೂ ಕನ್ನಡಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ರೀತಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತೇನೆ —

1. ಗುರು–ಲಘು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಯೋಜನೆ

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಅವಯುವದ ಮೇಲೆ ಆಘಾತವು ಇರಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೂ, ಈ ಆಘಾತದ ಸ್ಥಾನಾಂತರವಾಗುವದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಂತೆ ಆಘಾತವು ಮೊದಲನೆಯ ಅವಯುವದ ಮೇಲಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಪಾದದ ಎರಡೂ ಅವಯುವಗಳ ಮೇಲಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಮೂರು ಅವಯುವಗಳು ಕೂಡಿ ಒಂದು ಪಾದವಾಗಬಹುದು. ಇನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಣದಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೂ, ಇಷ್ಟು ಗುರು, ಇಷ್ಟು ಲಘು ಎಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಲಘು–ಗುರುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಸುರಮ್ಯವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಕವಿಯನ್ನೇ ಕೂಡಿದೆ. ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಮಣಿತಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಲಘು–ಗುರುಗಳ ಬೆರಿಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಎರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ—

(ಅ) ಮರಗಳಿರ, ತೊರೆಗಳಿರ, ಕೆರೆಗಳಿರ, ಎಲೆಲೆ ಬನದಭಿಮಾನದೇವತೆಗಳಿರ, ಬುವಿಯೊಳಾಗಸದೊಳ್

(ಬ) ಕಬ್ಬೊಗೆಯ ಕಾರುವ ಸಿಡಿಲ್ಗಳನೆ ನಿರ್ವಿಪರ್ ! ಗ್ರಹಚಂದ್ರತಾರೆಗಳ ನಳೆಯುವರ್, ತೂಗುವರ್ !

ಆದರೆ ಲಘು–ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅಂತರವಾದರೂ ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಭ್ಯಂತರವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಕೂಡದು.

1) ಇನ್ನು ಈ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳನ್ನು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಂಚಿಕೊಡಬಹುದು.

"ಭೈರವ—ಹೋಗು, ನಡೆ ; ಶನಿಶಕ್ತಿ, ಬೀಮಣ, ತ್ರಿಶಂಕುಗಳ
ನೀಯೆಡೆಗೆ ಕರೆದು ತಾ !
ಕಿನ್ನರ—ಎವೆಯಿಕ್ಕುವುದರೊಳೇ ಅವರನಿಲ್ಲಿಗೆ ತರುಬಿ
ಎಳ್ಬುವನು ! ಮಾಯೆಗಿದು
ಜಯದೇವ—ತವರುಮನೆಯಾದಂತೆ ತೋರುತಿದೆ. ಶಿವಶಿವಾ !"

ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಮಾಡಿದ ದೀರ್ಘಭಾಷಣದ ಕೊನೆಗೆ ಎರಡು ಇಲ್ಲವೆ ಮೂರು ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಗಣದ ಚರಣವು ಬರಬಹುದು.

2) ಇನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳ 20 ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಲ್ಲವೆ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿರುವದುಂಟು. ಇದಾದರೂ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಆದರೆ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕವಿಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಬಂಧವು ತೀರ ಶಿಥಿಲವಾಗಿ ಹೋಗುವದು. ಬಿಗುವಿನಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ಶಿಥಿಲಾಂತ್ಯ (Weak ending) ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಮನೋಹರತೆ ಇದೆ :

"ಅಳಿದ ತುಳಿಲಾಳ್ಗಳ ಶವಂಗಳಂ ನಿನಗಿತ್ತಪೆನೆ ?
ಮುರಿದ ಹೊಂದೇರುಗಳ ಮಂದೆಯಂ ತೋರ್ದಪೆನೆ ?"

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ಕಡೆಯ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನವೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಇಲ್ಲವೆ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಬಹುದು ; ಎಂದರೆ ಒಂದು ಚರಣದಲ್ಲಿ 18 ಇಲ್ಲವೆ 19 ಮಾತ್ರೆಗಳು ಇರಬಹುದು. ಈ ನಿಯಮವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇದು ಯೋಗ್ಯವಾಗಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

"ಸಿದ್ಧಾರ್ಥ ! ಸತಿಯು ಗೋಳಿಗೆ ನೂಂಕಿ, ಕಂಬನಿಯು
ಕರೆಯುದೆಯೆ ಓಡುತಿಹೆ, ತಸ್ಕರನ ತೆರದಿ !"

ಇಲ್ಲಿಯ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ.

3) ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚರಣದ ಕಡೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ವಿರಾಮ (Stop) ವಿರುವದಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಕಿವಿಗೆ ಮಧುರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಈ ವಿರಾಮವನ್ನು ತೆಗೆದು ಅರ್ಥವು ಪೂರ್ಣವಾಗುವತನಕ ಕೆಲವೆಡೆಗೆ ಕವಿಯು ರಗಳೆಯನ್ನು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಸಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಚರಣದ ಕೊನೆಗೆ ವಿರಾಮವಿರುವದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ—

"ಕರ್ಣನಂ ಎನ್ನೊಡನೆ ಚಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಳ್ದಪೆಯಾ ?
ನಾವಿರ್ವರೊಂದಾಗಿ ಭೂಮಿಯಲಿ ಬಾಳಿದೆವು.
ಸಾವಿನೋಳಿರ್ವರುಂ ಒಂದಾಗಿ ನಲಿಯುವೆವು."

ಶೈಲಿಯು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವದು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವದು—

"ಕಲಿದೇವ, ದ್ವಾಪರಂ ಕಲಿಯುನೀ ಮಸಣದಲಿ
ಎದುರುಗೊಳ್ವಂತಾಯ್ತೆ ? ಮುಂದೆ ಬಹಯುಗಪುರುಷ-
ನಾಗಲಿಹ ನಿನಗೆ ಈ ಸತ್ತ ಸುಡಿಗಾಡಿನಲಿ
ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಮಪ್ಪಂತುಟಾಯ್ತೆ ?"

ದೋಷರಹಿತವಾದರೂ ಶೈಲಿಯು ಅಷ್ಟು ಮನೋಹರವಾಗದೆ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಗುವದು ಇಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವದು—

"ಮೂರ್ಖ ! ಕೈಯೊಡ್ಡು. ತೀ
ರ್ಥ ಪ್ರಸಾದಗಳ ಪಿಡಿ ; ನೋಡು ಗುಡಿಯೆಂಬ ಬು
ದ್ಧಿ ತಾ ಜನಿಸುವದು, ಪುಟ್ಟುವುದೀಶನಲಿ ಭಕ್ತಿ."

ಈ ತರದ ಅವ್ಯಾಹತ ಪ್ರಯೋಗವು ಉತ್ತಮವಾದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಹಾಗು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹೊಂಗಳಸವನ್ನೇರಿಸಿದಂತಾಗುವದು—

"ಎಲೆ ಪಾಪಿ, ಗದ್ದಲವೆ ? ದೇವದೇವನ ಪೂಜೆ ಗದ್ದಲವೆ ?
ಎಮ್ಮೊಡೆಯ ಹಂಪೆಯರಸನ, ವಿರೂಪಾಕ್ಷದೇವನ ಪೂಜೆ ಗದ್ದಲವೆ?"

4) ಒಂದು ಪ್ರವೇಶದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ

ಹಲಕೆಲವು ದ್ವಿಪದಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಕಾರಣ ವಿರಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಸಾಲುಗಳು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಚರಣದ ಅಳತೆಯುವಿರ ಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ **'ಮಹಾರಾತ್ರಿ'**ಯ 7ನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಕಡೆಯ ನಾಲ್ಕು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಈ ದ್ವಿಪದಿ—

"ಹನಿಯಿಂದ ಸಾಗರಕೆ ಹಾರೆಲೈ ಧೀರಾತ್ಮ !
ಛವಿಯಿಂದ ರವಿಯೊಳೊಂದಾಗೆಲೈ ವೀರಾತ್ಮ !"

ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಹನಿಯಿಂದ ಸಾಗರಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಹಾರಿದನೋ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಮಾತ್ರ ಸರಳ ರಗಳೆಯಿಂದ ದ್ವಿಪದಿಗೆ ವಿಜಯಶಾಲಿಯಾಗಿ ಹಾರಿದ್ದಾನೆ.

5) ನಾಟಕವು ಅರ್ಧ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಧ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾಯಿತು. **'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ'**ದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಬೇಡರ ಮೇಳದ ಸಂಗೀತದ ತಾಲಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಸಾಗಬಹುದು. **'ಜಲಗಾರ'**ದಲ್ಲಿನ ಸರಳ ರಗಳೆಯಂತೆ ಅದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗೀತೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಬಹುದು.

2. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳು

ಗತಯುಗದ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವ ದುಂಟು. ಆದರೆ ಇಂದಿನವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷತಃ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸ್'ದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಅನಂತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿ ದವರು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು ಇಂದು ಸಂಭವಿಸುವವೆಂದರೆ ಎಂದಿಗೂ ಅಸಂತುಷ್ಟರಾಗಲಾರರು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದ ಶಿಥಿಲಾಂತ್ಯದ (Weak ending) ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಪ್ರಸಂಗವಿಶೇಷದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಭಂಗ ಬಂದಿರಬಾರದು. ಹಾಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿಯೂ, ಹಾಗು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಿಯೂ, ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹು ದೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಒಪ್ಪುವಂತಿದೆ. ಇವು ವಿರಳವಾಗಿ ಬಂದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಭೂಷಣವೇ ಸರಿ.

ಆದರೆ ಗ್ರಂಥರಚನೆಯ ತಳಹದಿಯೇ ಇವುಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಂತೆ ಭಾಸವಾದಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಷಾದಕರವಾದುದು. ಕೆಲವು ನ್ಯಾಯವಾದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಂದ ಕೂಡ ಕವಿಯು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಇಚ್ಛಿಸುವನೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲು ವದು. ಇದು ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ 'ಬಿರುಗಾಳಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ 'ಮೂರು ನಾಟಕ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

20 ಮಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಬರ

ಬಹುದೆಂದು ನಾವು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದೆವು. ಈ ಮಾರ್ಪಾಟು ಚರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾಗದೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗಬಹುದು. ಈ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗುವದೇ ಇದ್ದಲ್ಲಿ, ಅದು ಬಿಗುಪಿನಿಂದಾಗಬೇಕು. ಆದಾಗ,—"ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣ ಗಳು ಸಾಧಾರಣ ನಿಯಮ : ಆದರೆ ನಿರ್ವಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿಯಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸ ಲಾಗಿದೆ" ಎಂಬ ಆಶಯವು ಆ ಚರಣದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಬೇಕು. ಹಾಗಿಲ್ಲ ದಿದ್ದರೆ ಕವಿಯು ನಿರಂಕುಶನಾದನೆಂದು ವಾಚಕರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ತಿಳಿಯುವದು. ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವದು ಚರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಈ ಉದ್ದೇಶವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಇದು ಆದಿಯಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು.

'**ಅವನಿಗಿಲ್ಲ** । ಮೇಣವನ । ಬುದ್ಧಿಯೋ । ಕಂಟಕನ ।'
'ತೀರದಲ್ । **ಲೆದುರುಗೊಳ್ಳ** । ಬೇಕಜ್ಜಾ । ಹೊರಡೋಣ ।'
'ಸುದ್ದಿಯನು । **ಸಾರಿ** । ಧನ್ಯರಾ । ಗೋಣ ಬಾ ।'
'**ನೀತಿ** । ಅನೀತಿ । ಪಾಪಪುಣ್ । ಯುಗಳೆಂಬ ।'
'ಸಜ್ಜನತೆ । ದುರ್ಜನತೆ । **ಧರ್ಮಂ** । ಅಧರ್ಮಂ ।'
'**ಈ ಸುಡುಗಾ** । **ಡನೋಟಂ** । **ಕಣ್ಗ**ಳಿಲ್ । ಲದ ನೀನ್ಗೆ ।'
'ಸಂಜಯನೊ । **ಡಗೂಡಿ** । ದೇವರುಂ । ದೇವಿಯುಂ ।'
'**ಹೋಗು** । ಎಲ್ಲಿಯೂ । ನಿಲ್ಲದೆಯೆ । **ಹೋಗು**'

ಚರಣಗಳ ಕೊನೆಗೆ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವದರಿಂದಾದ ಛಂದೋ ಭಂಗವು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಉದ್ಯೋಗಶೀಲತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇದೇ ಛಂದೋಭಂಗದ ಪ್ರಯೋಗವು ಅವನ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗೋಚಿತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರು ವಿಶೇಷತಃ '**ಬಿರುಗಾಳಿ**'ಯಲ್ಲಿ ಈ ಛಂದೋಭಂಗವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಾಲದೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಮೇಲೆ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಈ ಛಂದೋಭಂಗವನ್ನು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸದೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ತಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ವಿರಳ ವಾದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದುವೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರು ಇವುಗಳನ್ನು ಉಪ ಯೋಗಿಸಿದ ರೀತಿಯು ದೋಷಾನ್ವಿತವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳು ಪುನಃ ಪುನಃ ಕಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವದರಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಮೂಲನಿಯಮವಾವುವೆಂಬುದೇ ಸಂಶಯಾಸ್ಪದವಾಗುವದು. ಹತ್ತು ಪಾರಿವಾಳಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಯು ಬಂದಲ್ಲಿ,–ಇಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಪಾರಿವಾಳಗಳಿರಬೇಕು ; ಆದರೆ ಒಂದು ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಯನ್ನು ಚಂದಕ್ಕೆಂದು ಬಿಡಲಾಗಿದೆ–ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಪಾರಿವಾಳಗಳ ಹಾಗು ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಬಹುಶಃ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ,–ಇದು ಮೂಲತಃ

ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಸ್ಥಾನವೋ ? ಇಲ್ಲವೆ ಪಾರಿವಾಳಗಳ ಸ್ಥಾನವೊ ?–ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೇಳು ವದು. ಕೊನೆಗೆ ಪಾರಿವಾಳಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳು ಅಪಹರಿಸಿರುವವೆಂದು ನಿರ್ಣಯವಾಗದೇನು ?

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಹತ್ತರವಾದ ದೋಷಕ್ಕೀಡಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವದು. ಐದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಒಂದು ಚರಣವು ಉದ್ಭವಿಸುವದಷ್ಟೇ. ಆದರೆ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಒಂದು ಚರಣವೆಂದರೆ 20 ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸಾಲು ಎಂಬುದಿಷ್ಟೆ ನಿಯಮವಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುವದು—

"ಬೆಸಗೊಂಡೊ । **ಡಾನೇನಂ** । **ಪೇಳಲಿ** । ನಿನ್ನನುಜೆ ।"
"**ಕಡಲಿನ** । **ಕಾಣದ** । **ಪಾತಾಳದಲಿ** । ಮುಳುಗಿಸುವೆ ।"
"ನಾಯಕರೆ । **ಬರುಗನಸಲ್ಲ** । **ಎನ್ನ** । ದರ್ಶನಂ ।"
"**ಮನುಜಂ** । **ದೇವಂ** । **ತಾನದಪಂ** । ಇಲ್ಲದಿರೆ ।"
"**ನನ್ನೊಂದಂ** । ಶದ ವಾಣಿ । ನನ್ನ ವಾ । ಣಿಯಲ್ಲ ।"

ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕೇವಲ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಚರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ 20 ಮಾತ್ರೆಗಳು ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಆದರೆ 5 ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಲುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವವರು, 20 ಮಾತ್ರೆ ಗಳಿದ್ದರಾಯಿತು ; ಅವುಗಳನ್ನು ಯಾವ ಗಣಗಳಾಗಿಯೂ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರೆಗಳು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗಿರು ವವಲ್ಲದೆ ಗಣಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಗುರುತಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡೂ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲದಾಗಲು,—ಇವೆಲ್ಲ ಸರಳವಾಗಿ 'ರಗಳೆ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವಂತೆ ತೋರಿದರೆ ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ ?—

"**ಧನಕನ** । ಕಾದಿ ಸಕ । ಲೈಶ್ವರ್ಯ । **ಸಮೂದಾಯವೂ** ।"
"ಉದಯಪೆವ್ । **ಮನು ಆನು** । ಮಾತರಂ । **ಗಿಣಿಯು** ।"
"**ಭೀಷ್ಮಂ** । **ಕರ್ಣಂ** । **ದ್ರೋಣಂ** । ಅಭಿಮನ್ಯು । ಮೊದಲಪ್ಪ ।"
"ಮನುಷ ವಾ । **ಗಿ ಕಂಡರೂ** । ಅಮಾನುಷ । **ವಾಗಿ** ।"
"ಮಂಗಳಾ । **ರತಿಯೊಳಿಲ್ಲ** । ಹೂವುಗಳ । **ಲಿಲ್ಲ** ।"
"ಧರೆಯೊಳಿಹ । **ಜಂಗಮ** । ಕಲ್ಪವೃಕ್ । **ಷಗಳು** ।"

ಇಂಥ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಎಂಥ 'ರಗಳೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾನವಿರಲಾರದೆಂದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೂ ಈ ತರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಒಂದು 'ಆಶಯವೂ' ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಶ್ರೀ ಟಿ.ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯ ನವರು ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ : "ಹೀಗಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದುವ ಹಾಗೆ ಓದುವವ

ರಿಗೆ ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಎಡವಿದಂತೆ, ಮುಗ್ಗರಿಸಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ 'ಛಂದೋಭಂಗ'ವು ಅಚಾತುರ್ಯದಿಂದ, ಅಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಆಗಿದ್ದಲ್ಲ. ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ಕೈಯುಳ್ಳ ಕವಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಂದಿರುವದು. ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮವನ್ನನುಸರಿಸಿದರೂ ಕೆಲವು ಮನೋಭಾವಗಳನ್ನು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತರಲಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಭಾವವ್ಯಂಜಕತೆಗೆ ಅಪೋಹ ಬಾರದಿರುವದಕ್ಕಾಗಿ ಛಂದೋನಿಯಮವನ್ನು ಮೀರಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯಾದದ್ದು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಾದದ್ದು ನಟರ ಬಾಯಿಂದ ಮಾತು ಹೊರಡುವಾಗ ಒತ್ತಿ ಉಚ್ಚಾರವಾಗುವದರಿಂದಲೋ ತಡೆದ ಅಥವಾ ವೇಗವಾಗಿ ಉಚ್ಚಾರವಾಗುವದರಿಂದಲೋ ಹೊಂದಿಕೆಯಾದದ್ದಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದು ಲೇಖಕರ ಆಶಯ."

ಇದರ ವಿಷಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಹೇಳುವದಿಷ್ಟೆ: ಪದ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಎಡವಿದಂತಾಗುವದು ಕೇವಲ ಭಾಸವಲ್ಲ, ಅತಿ ವಿಷಾದಕರವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಛಂದೋಭಂಗವು ಅಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಜರುಗದಿದ್ದರೂ ಅತಿ ಚಾತುರ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಮಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುವದು ನಟರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವದರಿಂದ ಆಕ್ಷೇಪಣಾರ್ಹವಲ್ಲವೆಂದು ಲೇಖಕರು ತಿಳಿದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಚಮತ್ಕಾರವಾಗಿದೆ. ನಾಲ್ಕು ಬೆರಳಿನ ತಂದೆಗೆ ಆರು ಬೆರಳಿನ ಪುತ್ರನು ಜನಿಸಿದರೆ ತಂದೆಯು ಐದು ಬೆರಳಿನವನಾಗಬಹುದೆ ? ನಾಟಕಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಂಹವು ಗರ್ಜಿಸುತ್ತಿರುವದೆಂದಿದ್ದು, ಸಿಂಹವು ದೊರೆಯದ ಕಾರಣ ಮನುಷ್ಯನು ಸಿಂಹದಂತೆ ಗರ್ಜಿಸಿದರೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕೃತಿಯೊಂದ ಮೇಲೆ ಅದು ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗುವದು. ನಟರ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದವರಿಲ್ಲ. ಅವರು ಗದ್ಯವನ್ನು ಪದ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗದ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಸಾಗ್ರಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅವರು ಗದ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸುರಮ್ಯವಾದ ಪದ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಆದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದ ಒಂದು ರಚನಾ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಈ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕವು ಅದರ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ದೋಷಗಳ ತವರುಮನೆಯಾಗುವದು. ಈ ಎರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನುಳಿದು ನಟರ ಇಲ್ಲವೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರ್ಚೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು ಸರಳ ರಗಳೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಚರಣದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ನಡುವೆ ಮೂರು ಗಣಗಳ ಚರಣಗಳು ಸಹ ಬರಬಹುದು. ಇದರಂತೆ ವಿರಳವಾಗಿ, ಗಣಗಳ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮರೆಸದ ಹಾಗೆ,

ಮಾತ್ರೆಗಳು ಚರಣದ ಆದಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಯಾಗ ಬಹುದು. "ಕಡಲಿನ ಕಾಣದ ಪಾತಾಳದಲಿ ಮುಳುಗಿಸುವೆ"—ಇದರಂತಹ ಸಾಲು ಗಳು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಬಂದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಆತಂಕವೂ ಇರಲಾರದು. ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕ್ಷಮಾರ್ಹವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಯಾವ ನಟರನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಮಾಡುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೇ ಮುಗಿಸಿಬಿಡುವ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾನವಿರಲಾರದು.

ಕೆಲವು ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತರಲು ಛಂದೋನಿಯಮವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಮೀರಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಲೇಖಕರು ಒಡ್ಡಿ ದ್ದಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗದ ಭಾವನೆಗಳು ತುಸು ಅತಂತ್ರ ವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುವದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸರಣಿಯು ಬೇಕಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುವದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿಹೋಗುವದೆಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಲಾಲಸೆಯು ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಕರ ವಾದಂತೆಯೇ ಸರಿ. ನಿಯಮಾನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಬಂಧವನ್ನು ಹೇಗೆ ಲಲಿತವಾಗಿಯೂ ವಿವಿಧವಾಗಿಯೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು **'ನಾಗರಿಕ'**ದಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಚರಣದ ಕೊನೆಗೆ ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಸೀಮೋಲ್ಲಂಘನ ಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಸಹ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಎಷ್ಟು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದೆ! "ನಿಮ್ಮೊಂದು ದಯೆಯಿಂದ ಹಸಾದದ ಫಲ ದಿಂದ", "ನಿರಂಕುಶನಾಗಿಹನು ಹುಚ್ಚಾಟ ಮಾಡುವನು,"—ಮೊದಲಾದ ಸಾಲು ಗಳಲ್ಲಿ ಲಘು–ಗುರುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯು ಬಹು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿದೆ.

'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದಲ್ಲಿ 72, 74 ಹಾಗು 82ನೆಯ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಾಷಣಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದವುಗಳಾಗಿದ್ದು ನಡುನಡುವೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸಾಲುಗಳು ಬಂದಿವೆ ಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ರೀತಿಯಿಂದ ವಿಪರೀತವಾಗುವ ಈ ಭಾಷಣ ಗಳು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುರಮ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವವು.

ಗದ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವದು ಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ವಿಶೇಷತಃ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗದ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಬೇಕು. ಈ ಮಾತು ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವದಲ್ಲದೆ ಲೇಖಕನ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಶ್ಲೋಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಹೇವುಡ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕಕಾರನು ಇರ್ವರು ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರು ಸಕ್ಕರೆಯ ಮಾರಾಟದ ದರಕ್ಕಾಗಿ ಬಡಿದಾಡುವದನ್ನು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ! ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಪ್ರಯೋಗವು ಗದ್ಯವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ಸಾಲನ್ನು ನೋಡಿರಿ.

"ಕಡಿವಾಣ ಹಾಕದೇ ಕಂಡಕನ ಕರೆದು ತಾ."

ಪದ್ಯವಿದ್ದರೂ ಗದ್ಯಮಯವೆನ್ನಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಗದ್ಯವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಉಚಿತವಲ್ಲವೆ ?

'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ'ಯಲ್ಲಿಯ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಛಂದವೂ ಹಲವೆಡೆಗೆ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ,—ಅಕಾರಣವಾಗಿ ಶಿಥಿಲವಾಗಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯು "ಹೊಸದಾದರೂ ಹಳೆಯದೇ" ಎಂದ ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು "ಹಳೆಯದಾದರೂ ಹೊಸದೇ" ಎಂದು ತಿಳಿಸುವದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಲಲಿತ ರಗಳೆಯ ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಇಂದು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವದು ಆಂಗ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದೆಂಬ ಮಾತು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. "ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವು......ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ಅದೇಕೆ ಆಧುನಿಕ ಸಕಲ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಣದಾಯಕವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಅವರೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಘಂಟಾ ಘೋಷವಾಗಿ ಸಾರಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಲಲಿತ ರಗಳೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

"ನಾಳೆಯೋ । ಅವರಿಟ್ಟ । ರೂ ನಿನಗೆ । ಎಂದಿಗೊ ।
ದೊರೆಯದಂ । ತಾಗುವದು."

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಲು "ಹೊಸದಾದರೂ ಹಳೆಯದೇ" ಎಂದು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಅದು ಲಲಿತ ರಗಳೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಡಿಯಾದ ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಎರಡನೆಯ ಸಣ್ಣ ಸಾಲನ್ನು ನಾವು ಎಂಥ ಲಲಿತ ರಗಳೆಯ ಯಾವ ಹಳೆಯ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಲಾರೆವು. ಇದು ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ನಾವು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುವದು—

"ವೇಷದ ಮ । ಹಿಮೆಯಿಂದ । ಲೇ ಇದರ । ಆವೇಶ । ವೂ"

ಹೀಗೆ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ತರುವದೂ ಅಂಥದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯು ಹೀಗಿರುವಾಗ–ನಾವು ಆಂಗ್ಲರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ರೀತಿಗಳು ಯಾವುವು, ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬಗೆ ಯಾವುದು, ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಹೊಸತಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದರೆ ಅವು ಎಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಬಹುದು—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಂದು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರೆ ವಿಹಿತವಾಗಬಹುದಲ್ಲವೆ ? ಆದರೆ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ : "ಇನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸ್'ಗೂ ಕನ್ನಡ 'ಸರಳ ರಗಳೆ'ಗೂ ಸಾಮ್ಯವೈಷಮ್ಯಗಳೇನು ? ಮ॥ ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಲೋಪದೋಷಗಳಿವೆಯೇ—ಎಂದು ವಿಚಾರಮಾಡುವದು ಪ್ರಕೃತದಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿ

ತೋರುವದಿಲ್ಲ." ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸಿಗೂ ಸರಳ ರಗಳೆಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಯಾವ ಮಹನೀಯರೂ ಇಚ್ಛೈಪಡಲಾರರು. ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ವರ್ಸಿಗೆ ಸರಿಸಮಾನವಾಗಿ ನಿಂತು ಅದನ್ನು ಗಂಡುಮೀರುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಯು ಇನ್ನೂ ಕನ್ನಡದ ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಆದರ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳು ದೋಷಗಳಿಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಬಹುದೇ ?

ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ

1. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವೆಂದರೇನು ?

'ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ' ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'Free verse' ಎಂಬ ಮಾತಿನಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. 'Free verse' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ 'Vers libre' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂದಿತು. ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ Vers libre' ಎಂಬ ಪದ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ಅನಿಯಮಿತ ಪದ್ಯವೇ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ. The Strayed Reveller ಹಾಗು Dover Beachಎಂಬ ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಕವಿಯ ಕವಿತೆಗಳು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಪೇಟ್‌ಮೋರ್ ಎಂಬ ಕವಿಯು ಅನೇಕ ಓಡುಗಳನ್ನು ಅನಿಯಮಿತ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಬರೆದನು. ವಿಟ್‌ಮನ್ ಕವಿಯನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಶಕಪುರುಷನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಟ್‌ಮನ್ನನು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವಲ್ಲ : ತಾಳಲಯಬದ್ಧ ಗದ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಿರಳವಿರಳವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಾಸಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಅನಿಯಮಿತವಾಗಿರದ ಪದ್ಯ. ಹೆನ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ರೀತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕರು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿ ತಂದನು. ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಕವಿ (Imagist poet)ಯು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಪರಿಳಿತವೂ ತೂಕವೂ ಎಚ್. ಡಿ. ಎಂಬ ಕವಯಿತ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಆಕೆಯ ರೀತಿಯು ಪ್ರಾಸರಹಿತ ಇಲ್ಲವೆ ಬಹುತೇಕ ನಿಯಮಿತ ಪದ್ಯದ್ದಿರುವ ದೆನ್ನಬಹುದು. ಆಕೆಯು ಒಂದೊಂದು ಸಾಲಿಗೆ ಒಂದೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೀಸಲಿಡುವ ಕಾರಣ ಅರ್ಥಯುತಿಯು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಆಕೆಯ ಪದ್ಯದ ಗತಿಯು ಮಂದತರವಾಗುತ್ತದೆ ; ಇಷ್ಟೆ. ಆಲ್ಡಿಂಗ್‌ಟನ್, ಫ್ಲಿಂಟ್, ಫ್ಲೆಚರ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಕವಿಗಳೂ ಎಝ್ರಾ ಪೌಂಡ್, ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ ಮುಂತಾದವರೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕರಿಗಿಂತ ಡಿ. ಎಚ್. ಲಾಃರೆನ್ಸ್ ಎಂಬುವನು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಅವನು ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೂ ಅಂಥ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವದಿಲ್ಲ. **ಮರಗಳು, ಪ್ರಾಣಗಳು** ಮೊದಲಾದ ನಿಸರ್ಗಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಅವನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವು ಮಾತ್ರ

ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ನಮಗೆನಿಸುತ್ತದೆ (ಮೆಗ್ರೊರೀಜ್).

ಅಂತೂ ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಲಾಯಿತು. ಬೈಬಲ್‌ದ ವಚನ ಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿಯೂ ಬೌರ್ನ್, ಡಿಕ್ವಿನ್ಸಿ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾವ್ಯಮಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಉಗಮವಿದೆ. 19ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಗೆ ಹಾಪ್‌ಕಿನ್ಸ್ ಕವಿಯು ಛಂದೋರಚನೆ ಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಂಡಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇದರ ಬೆಳುವಣಿಗೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದವು.

ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಕುರಿತು ಆಂಗ್ಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಚರ್ಚೆಯಾಗದೆ ಇಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಅದನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಅದರ ಕಡೆಗೆ ಅವಿಶ್ವಾಸ ದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವದೇ ಈ ಲೇಖದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಗೊಂಡಂತೆ ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ರುವದೆಂಬ ಮಾತು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಬರಿ ಅನುಕರಣದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಿ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಲಿ ಬೆಳೆಯುವದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೂ ವಾಚಕ ರಿಗೂ ತಿಳಿದೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದೇ ವಾದವನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಕಿದ್ದಾರೆಂದು ನೋಡುವದ ರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಟಿ. ಇ. ಹ್ಯುಮ್ ಎಂಬುವನು ಗದ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ರೀತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: (1) "ಗದ್ಯ ಲೇಖಕನು ಒಂದು ಹಗ್ಗದಿಂದ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗು ತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯಕಾರನು ತನ್ನ ಅರ್ಥವು ಒಂದು ತುದಿಯ ಮೇಲೆ ಪುಟಿದು ನಿಂತು ನಿಮ್ಮನ್ನು ತಿವಿಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ." (2) "ವಾಕ್ಯವೂ ಹಾವೂ ಬುದ್ಧಿ ಶೂನ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಮೋಜಿನ ಆಟಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಲಿಸು ವದು ತೀರ ಕಠಿಣವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊಸೆದು ಹೋಗುವ ವೃತ್ತಿಯು ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಅವು ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು, ಗಾರುಡಿಗನ ನಾಗಸ್ವರ ಬೇಕು." (3) "ಎಲ್ಲ ಗದ್ಯವೂ ಬಿಳಿ ಹಾಳೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ದಾರದ ಸಾಲಿನಂತೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ." (4) "ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಸಿಟ್ಟ ಸಂಗ್ರಹಾಲಯವೇ ಗದ್ಯ." **ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಕವಿಗಳು** (Some Imagist poets) (1915) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಸಿಕ್ಕುತ್ತದೆ. "ನಿರರ್ಗಳವಾದ ಓಟ ಹಾಗು ತಾಳಲಯದ ನಡು ವಿನ ಸಮತೂಕದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ" ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮ ತೂಕವು ಬರಿ ಬಿಡಿ ಸಾಲುಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ ; ಇಡಿ ಕವಿತೆಯನ್ನೇ ಅದು ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ "ಸಮತೂಕ ಹಿಡಿದ

ಪೆಂಡ್ಯುಲಮ್‌ದ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ತೂಗಾಟವಿರಬೇಕು. ಈ ವರ್ತುಲಾಕಾರದ ತೂಗಾಟವು ಒಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಮಯತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಒಂದು ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಪಂಕ್ತಿಸಮುಚ್ಚಯ (Strophe) ಇಲ್ಲವೆ ಓಡಿನ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಬಹುದು. "ವರ್ತುಲವು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಆಕಾರದ್ದಿರುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಅನಂತ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ." ಇದೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ : "ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಒಂದು ತರಹದ ಬರೆವಣಿಗೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಏರಿಳಿತವು (Cadence) ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಿರುವದು, ನಿರ್ಣೀತವಿರುವದು, ಹೆಚ್ಚಿದ ಬಿಗುವಿನ ಹೆಣಿಕೆಯುದಿರುವದು. ಆದರೆ 'ಮಾರ್ಗ'ವನ್ನನುಸರಿಸಿದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ವರಭಾರ ಇಲ್ಲವೆ ಒತ್ತು (Accent) ಅಷ್ಟು ಪ್ರಬಲವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆಯಾಗಲಿ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪದ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ."

ಏಮಿ ಲೋವೆಲ್ ಎಂಬಾಕೆಯು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಾಳೆ : (1) "ಈ ನವೀನ ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳ ಸರಿಸಮಾನವಾದ ತಾಳಲಯವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಎಲ್ಲ ಆಸೆಯನ್ನೂ ನಾವು ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಚಕನೊಬ್ಬನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಓದಿದಾಗ ಅವು ಪ್ರವಹಿಸುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹರಿಯಲು ನಾವು ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ." (2) "ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದಕ್ಕೆ ಏರಿಳಿತದ ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧ ನಿಯಮವೊಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಿಯಮದ ಒಳನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ನಿಶ್ಚಿತ ನಿಯಮಗಳೂ ಇರಲಾರವು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಅಡಿಗಲ್ಲೆಂದರೆ (Unit) ಪಾದವಲ್ಲ, ಮಾತ್ರೆಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲ, ಅಕ್ಷರಗಣವಲ್ಲ, ಸಾಲಲ್ಲ ; ಅನೇಕ ಸಾಲುಗಳ ಸಮುಚ್ಚಯವೇ (Strophe) ಅವರ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮುಚ್ಚಯವು ಇಡಿ ಕವಿತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಇಡಿ ಕವಿತೆಯೇ ಆಗಬಹುದು. ಇಂಥ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮುಚ್ಚಯವೂ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ವರ್ತುಳವಾಗಿರುವದುಂಟು."

ಫ್ಲಿಂಟ್ ಎಂಬಾತನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಹೀಗಿದೆ : ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲ ಮಿತಿ ಮೀರಿದ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಈಗ ಮಾಸಿ ಮಲಿನವಾಗಿವೆ. ಹೊಸ ಕವಿಗಳು ಈಗ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಾಸವಿಲ್ಲದ ಏರಿಳಿತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬರೆಯಬಲ್ಲರು. ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೀಮಾರೇಖೆಯಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಗದ್ಯವು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ–ಕಾದಂಬರಿ–ನಿಬಂಧ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆತ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಭಾವನಾಪ್ರಧಾನ ಲೇಖನವೆಲ್ಲ ಏರಿಳಿತದಲ್ಲಿ ಕೂಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಏರಿಳಿತದ ಬರೆವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಮೋಡಿಗೆ ಕಾವೇರುತ್ತದೆ ; ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ಬಂದ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಾಂತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಹೊಳಪು ಬರುತ್ತದೆ. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ

ದಲ್ಲಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ ಮುದ್ರಿಸಬಾರದೇಕೆಂದು ನೀವು ಕೇಳಬಹುದು. ಅಸಮವಾಗಿದ್ದ ಸಾಲುಗಳು ಏರಿಳಿತದ ಸರಿತವನ್ನೂ ಅದರ ತೀವ್ರಗತಿಯನ್ನೂ (Tempo) ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವವೆಂಬುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿದೆ.

ಫ್ಲೆಚರ್ : (1) "ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ಭೇದವೆಂದರೆ ಕೊನೆಯ ಪ್ರಾಸಗಳಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಸಾಲನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಅದರ ತಾಳಲಯ ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಓದುತ್ತೇವೆ ; ಈ ತಾಳಲಯವು ಒಡೆದುಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತೇವೆ. ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಭೇದವಾಗಿದೆ. 18–19ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಈ ತಾಳಲಯವು ಕವಿತೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಯ ಭಾವನೆಗಳ ಗತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು." (2) "ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತರಹದ ಆಲಾಪ ಗಳಿವೆಯೋ ಅಷ್ಟು ತರಹದ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಗಳನ್ನು (Gradations) ಕಾವ್ಯವು ತನ್ನ ಏರಿಳಿತ (Cadence) ದಲ್ಲಿ ತರಬಹುದು. ತೀವ್ರಗತಿಯ ಒಂದು ಸಾಲಿನ ಮುಂದೆ ಮಂದಗತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಲು ಬರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ತೀವ್ರ ಸಾಲುಗಳ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಮುಂದೆ ಮಂದಗತಿಯ ಸಾಲುಗಳ ಗುಂಪೊಂದು ಬರಬಹುದು...ಒಂದೇ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿಯುವದಿದ್ದರೆ ಅದಲುಬದಲಿಲ್ಲದೆ ಏರಿಳಿತದ ಒಂದೇ ಗತಿಯನ್ನು ಕದಲಿಸದೆ ತರಬಹುದು." (3) "ಈ ಎಲ್ಲ ಪರಿಣಾಮಕರ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಭಾವನೆ ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕವಿತೆಯೇ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು."

2. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದಕ್ಕೆ ವಿರೋಧ

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಇದು ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಹುದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬುವವರೆಗೆ ಇದರ ಮೇಲೆ ಚರ್ಚೆ ಎದ್ದಿದೆ. ಈ ಪದ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವವರ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಂಡಿಸ ಬಹುದು :

ಪ್ರೊ. ಲಿಯನಾರ್ಡ್ : (1) "ಸ್ವೀಕೃತ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಿಡಿದು ಹೋಗು ವಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಪಿಂಗಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವಂಥ ಒಂದು ರೀತಿ ಯನ್ನೇ ಈ ಕವಿಗಳು ನಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದಾವುದೆಂದರೆ,—ನಿರ್ಣೀತ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆ (Defined Expectation)ಯ ತಳಹದಿ. ಈ ಕವಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದ ಅಂತರಗಳು (Variations) ಇರಬೇಕಾದ ಪ್ರಮಾಣ (Standerd) ವನ್ನೇ ನುಂಗಿ ನೀರು ಕುಡಿದಿವೆ. ...ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯೆಲ್ಲ ಮುಸುಕಾಗಿಹೋಗಿದೆಯೋ ಅಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಬಂದುದೆಲ್ಲ ನಿರರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ." ನಿಯಮಿತ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗೀಗ ಬಂದ ಅನಿಯಮಿತ ರಚನೆಯು ಆನಂದದಾಯಕವಾಗುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಎಲ್ಲವೂ

ಅನಿಯಮಿತವಿರುವಾಗ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಸಮತೂಕದ ಏರಿಳಿತವೂ ಲಿಯನಾರ್ಡರಿಗೆ ಸೇರುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಲುಗಳ ಗುಂಪೊಂದು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಅಡಿಗಲ್ಲೆಂಬ(Unit) ಮಾತೂ ಅವರಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲ. "ಈ ತರಹದ ಛಂದಸ್ಸು ಅನೇಕಮುಖವಾಗಲಾರದು. ಜಾಗರೂಕರಾದ ವಾಚಕರು ಇಂಥ ವಿಷಮವಾದ ಹಾಗು ಹೊಂದುಗೂಡಿಕೆಯಿಲ್ಲದ (Dissentient) ಸಾಲುಗಳಿಗೆ ಅಂಜುತ್ತಾರೆ."

ಪ್ರೊ. ಲೊವ್‌ಜ್ ಎಂಬವರು ಮೆರಡಿಥ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಮೂರು ಗದ್ಯ ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತೆಗಳಂತೆ ಮುದ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಿಮಿ ಲೋವೆಲ್ ಎಂಬಾಕೆಯ ಮೂರು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ ಮುದ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮುದ್ರಿಸಿ "ಮಿಸ್ ಲೋವೆಲ್ಲಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಸುಂದರ ಗದ್ಯದಂತೆ ಬರೆಯಬಹುದು. ಮೆರಡಿಥ್‌ನ ಗದ್ಯವನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತಗಳಂತೆ ಬರೆಯಬಹುದು. ಹಾಗಾದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತ? ಯಾವುದು ಗದ್ಯ?" ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಯೋಜಕರೊಬ್ಬರು ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟರು: "ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಯಾವ ಅಂತರವೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ತರುವದು ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಮಾತನ್ನೇ ಆಗಲಿ,—ಅದನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ ಬರೆದರೇನು ಇಲ್ಲವೆ ಪದ್ಯದಂತೆ ಬರೆದರೇನು? ಅದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮೆರಡಿಥ್‌ನ ನಿರೂಪಣೆಯು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅವನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಮಯ ಗದ್ಯವನ್ನು ಅವನ ನಿಯಮಿತ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ನೀವು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿರಿ." ಮುದ್ರಣಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತರುವದು ಅನುಚಿತವೇ ಸರಿ. ಗೀತಗಳನ್ನು ಗದ್ಯದಂತೆ ಬರೆಯುವದನ್ನು ಬರಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಗೀತಗಳಿಗಲ್ಲ,—ಎಲ್ಲ ಗೀತಗಳಿಗೂ ಹಚ್ಚಿ ತೋರಿಸಿ ಗದ್ಯಪದ್ಯಗಳ ಭೇದಗಳನ್ನು ಅಳಿಸಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು!

ಈ ಅನೌಚಿತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪ್ರೊ. ಲೊವ್‌ಜ್ ಇವರು ಮುಂದೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: "ಒಬ್ಬ ಕವಿಯು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅವನು ಕವಿತೆಗಳಿಂದೇಕೆ ತುಂಬಬಾರದು?... ಈ ಕಾವ್ಯಮಯ ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಗಳನ್ನು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಸಾಲುಗಳಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ತನ್ನ ಕಥಾನಕದ ಅವ್ಯಾಹತ ಗತಿಯನ್ನು ಅವನೇಕೆ ಮುರಿಯಬೇಕು? ಅಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬ 'ಪ್ರತಿಮಾನಿಷ್ಠ ಕವಿ'ಯು ಬರಿ ಇಂಥ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕಥಾನಕವಿಲ್ಲದೆ ಬರೆಯಲೆಳಸಿದರೆ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನೇಕೆ ಅವನು ಬರೆಯಬಾರದು ಇಲ್ಲವೆ ಮುದ್ರಿಸಬಾರದು?"

ಸ್ಮಿಥ್ ಎಂಬವರ ವಿರೋಧವು ಬೇರೆ ಜಾತಿಯದು. "ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದಕಾರರು

ಮಾರ್ಗೀಯ ಛಂದಸ್ಸಿನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡು ಹೂಡಿದ್ದು ಬರಿ ಸೋಗು ಮಾತ್ರ. ಅನೇಕ ಮುಖವಾದ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವದ ಭಾರವನ್ನು ತಾಳಲಾರದ ಕಿರಿ ಕವಿಗಳವರು. ಒಂದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಒಂದೇ ಭಾರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವರು ಅರಗಿಸಬಲ್ಲರು" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಿಟ್‌ಮನ್‌ನಂಥ ಹಿರಿ ಕವಿಯು ಕಿರಿ ಕವಿಯೆಂದು ಹೇಳುವದು ಯಾವ ನ್ಯಾಯ ? ಟಿ.ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: (1) "ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ರಣಗರ್ಜನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಯವು ಕೂಡ ಅದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಿಲ್ಲ, ಆದಕಾರಣ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಅದರ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ." (2) "ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇನೆ ಆಗಲಿ, ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯು ಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಅಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಿಲ್ಲ. 'ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಎಷ್ಟೋ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯೆಂಬ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ನಿರಂತರ ಸೂಚನೆಯೂ ಅದರ ತಪ್ಪಿಸಾಟವೂ (Evasion) ಮೋಹಕತೆಯನ್ನು ತಂದಿವೆ." ವೆಬ್‌ಸ್ಟರ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನು ಈ ತಂತ್ರದ (Technique) ಪ್ರಭುವೆಂದು ಇಲಿಯಟ್ಟನ ಮತವಿದೆ. (3) "ಅಂತೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೀಗೆ ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು. ಸ್ವಚ್ಛಂದ–ತಮ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಸಹ ಪಡದೆಯ ಹಿಂದೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯ ವೃತ್ತದ ಪಿಶಾಚಿಯು ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು. ನಾವು ತೂಕಡಿಸಹತ್ತಿದಂತೆ ಅದು ಹೆದರಿಸುತ್ತ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ನಾವು ಎಚ್ಚತ್ತ ಹಾಗೆ ಅದು ಹಿಂದೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಬೆಕು." ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇಲಿಯಟ್ಟನ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗುವದು.

ಈಸ್ಟ್‌ಮನ್ ಎಂಬ ಅಮೇರಿಕನ್ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ: "ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯು ಸರ್ವರಿಗೂ ಮಾನ್ಯವಾದ ಯಾವ ನಿಯಮವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗದ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ವಿರಾಮ ಚಿಹ್ನ (Mark of Punctuation)ದಂತೆ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸುವ ಈ ರೀತಿಯಿದೆ. ಇದರಿಂದ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಹಾಗು ವಾಚಕನ ನಡುವಿದ್ದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತದೆ."

3. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಸಮರ್ಥನೆ

ಆದರೆ ಈಸ್ಟ್‌ಮನ್ನನು ಸಹ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಮುದ್ರಣ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನ್ಮವೆತ್ತಿದ 'ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ'ವೆಂಬ ಪಂಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ,—ಅವನು ಓದುತ್ತಿರು

ವದು ಕಾವ್ಯವೆಂದೂ ತಾಳಲಯದ ಕಡೆಗೆ ಅವನು ಲಕ್ಷ್ಯಗೊಟ್ಟು ಓದಬೇಕೆಂದೂ ಓದುಗನಿಗೆ ನೋಟೀಸು ಕೊಡುವದು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅದು ಕೆಲವು ಸಲ–ಲೇಖಕನ ಇಚ್ಛೆಯಿದ್ದು ಓದುಗನ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿದ್ದರೆ–ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ತಾಳಲಯಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ."

ಅಲ್ಲದೆ ಒಳ್ಳೆಯ ತರಗತಿಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವಷ್ಟು ಮೂಲ ಅವಕಾಶವು (Basis) ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರಾಬದ್ಧ ಶ್ಲೋಕಬದ್ಧ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಇಂಥ ಅವಕಾಶವು ಇಲ್ಲಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದರ ಸಂಸ್ಕಾರ ಹೊಂದಿದ ಕಿವಿಯು ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲದು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಂಥ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯಿಂದಲೇ ಅದು ಮಾತ್ರಾ–ಶ್ಲೋಕಗಳ ರೀತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆನಂದ ದಾಯಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಬಹುದು.

ಪ್ರೊ. ಲೊವ್‌ಜ್ ಇವರು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ : (1) "ಒಂದು ತರಹದ ಆಧುನಿಕ ತಾಳಲಯಬದ್ಧ ಗದ್ಯದ ತಾಳಲಯಗಳೇ ಬಹುತೇಕ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ತಾಳಲಯಗಳಾಗಿವೆ. ಮೆರಡಿಥ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ ವಾಕ್ಯ ಮಾಲೆಗಳ ಗದ್ಯ ರೂಪವು ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ತಾಳಲಯಗಳನ್ನು ತಪ್ಪು ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಗದ್ಯ ವೆಂದು ಕರೆಯಲು ನಾವು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿಯ ಉತ್ತಮ ಗೀತೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ತಾಳಲಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನನು ಸರಿಸಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ." (2) "ಆದರೆ ಈ ಕವಿಗಳು ಗದ್ಯ–ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಗಡಿನಾಡನ್ನು ಶೋಧಿಸಹತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗಡಿನಾಡಾದರೋ ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ಒಂದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗುಂಡಿನ ಮಳೆಗೆ ತೆರೆದು ನಿಂತಿದೆ." (3) "ನೋಡಿದಂಥ ಜೀವನಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿಡಲು ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಸರಿಯಾದ ಸಾಧನೆ (Instrument) ಬೇಕು. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವು ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಲಿದೆ."

ಫ್ಲೆಚರ್ ಕವಿಯು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಸರಳ ರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶುದ್ಧ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಾರಕ್ರಮವು ಇಲ್ಲವೆ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಸಮನೆಲದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಿಂದುವಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಹಾಗು ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಸಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶುದ್ಧ ಗದ್ಯವು ಇದಷ್ಟನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯರಂಗವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂಲ ವಿಚಾರಕ್ರಮವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಬೆಳಸುತ್ತಹೋದಂತೆ ವಾಕ್ಯಗಳು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತವೆ : ತಿರುತಿರುಗಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆಯೇ ತಾವು ಬೀಳುವ ದಿಲ್ಲ. ಈ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾಲಾಕಾರವಾಗಿ (Paras) ಪವಣಿಸುವದರಿಂದ ಆ ವಿಚಾರ ಕ್ರಮದ ಅಗಲಳತೆಯನ್ನು (Breadth) ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ

ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಗಳೂ ವಿಭಾಗಗಳೂ(Sections) ಪ್ರಕರಣಗಳೂ ಒಂದೊಂದು ಚೌಕೋನವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಮೂಲ ವಿಚಾರಕ್ರಮವನ್ನು ಅವು ಸದೃಶ (Parallel) ಸಂಧಿಗಳು (Units) ಇಲ್ಲವೆ ಆನುಷಂಗಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಗುಂಪುಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇವನ್ನು ಕುಬ್ಜಾಕಾರವಾಗಿ, ಸದೃಶ ರೇಷೆಗಳಲ್ಲಿ (In parallel lines) ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದರಮೇಲೊಂದನ್ನು ಏರಿಸಿ ಉದಯಮಾನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಸಿ ವಿಚಾರಕ್ರಮದ ಆಳದ ಅನಿಸಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. (2) ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಡೊಂಕುಗಳ (Curves) ಸರಪಣಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರದ ಗತಿಯು ಸರಳ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅದು ತೆರೆ ತೆರೆಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ; ಇಲ್ಲವೆ ನಾಗಮುರಿಯಂತಿರುತ್ತದೆ (Spiral). ತೀವ್ರಭಾವನೆಯ ಬೀಸುಗಾಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅದು ಬೀಳುತೇಳುತ್ತದೆ. ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಅದು ಅತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸರಗುಣಿಕೆಗಳನ್ನೂ (Loops) ವರ್ತುಲಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಶ್ಲೋಕದ ಇಲ್ಲವೆ ಪಂಕ್ತಿ ಸಮುಚ್ಚಯದ ಕಟ್ಟು (Structure) ಯಾವಾಗಲೂ ಗೋಲಾಕಾರದ (Spherical) ಕಡೆಗೆ ಒಲಿದಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಗೋಲದಲ್ಲಿ ಸಮಬಿಂದುವಿದ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದರೊಳಗಿನ್ನೊಂದು ಹೋಗುವಂಥ (Overlapping) ಗೋಲಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ವಿಚಾರಕ್ರಮದ ಆಳವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದು. ನಿಯಮಿತ ಪ್ರಾಸವೂ ಛಂದಸ್ಸೂ ಈ ಡೊಂಕು ವರ್ತುಲಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಇವಿಲ್ಲದೆ ಸಹ ನಾವು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಗಿಸಬಹುದು. ಸಾಲುಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪ್ರಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾ ಮುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅದೇ ತರಹದದ ಹ್ರಸ್ವದೀರ್ಘಗಳ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಡೊಂಕಿನ ಕಿಂತ (Curve) ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಗೀತಮಯವಾದ ಡೊಂಕುಗಳೊಳಗಿಂದ ನಾವು ಕಾವ್ಯಮಯ ವರ್ತುಲಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು. (3) ಒಳ್ಳೆಯ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಗೆ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಗೀತೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅನೇಕ ನೀಳ್ಗವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾನು ತುಂಬ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಗದ್ಯವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವದುಂಟು. ಮಾನವ ಜಾತಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿರುವಂತೆ, ದಿವಸಕ್ಕೆ ನೆಳಲು–ಬೆಳಕುಗಳಿರುವಂತೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳ ಜೋಡಣೆ(Composition) ಮತ್ತು ಬಣ್ಣದ ವಿಧಾನವಿರುವಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗದ್ಯವೂ ಕಾವ್ಯವೂ ಇವೆ. ಬರಿ ಕವಿಗಳಾಗಲಿ ಬರಿ ಗದ್ಯ ಲೇಖಕರಾಗಲಿ ಇರುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗದ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ರೂಪರೇಷೆಯ ನೈಜ ವರ್ತುಲತೆಯು ಹಾಗು ಚೌಕೋನತೆಯು ನಡುವಿನ ಅಂತರವೇ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗು ಗದ್ಯದ ನಡುವಿನ ಅಂತರವಾಗಿದೆ."

ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ ಎಂಬ ಕವಿ–ವಿಮರ್ಶಕನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾನೆ : "ಕಾವ್ಯ ಹಾಗು ಗದ್ಯದ ನಡುವೆ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾದ ಭೇದವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಛಂದಃಪ್ರಕಾರಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ, ಏರಿಳಿತದ ವಿಷಯ

ದಲ್ಲಿಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳು (Theories), ಅಕ್ಷರಗಣದ ವಿಚಾರಗಳು, —ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಸಹ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಬಿಡಲಾರದು. ನಿಜವಾದ ಭೇದವನ್ನು ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಮಾನಸಿಕ್ಕಚಲನೆವಲನೆಗಳ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗಳೇ ಕಾವ್ಯ ಹಾಗು ಗದ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಮಂತ್ರೋಕ್ತಿ (Creative expression) ; ಗದ್ಯವೆಂದರೆ ವಿಧಾಯಕ ವಚನ (Constructive expression). ಮಂತ್ರೋಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಸ್ವಂತದ ಮಾತು, ಅನನ್ಯ (Original) ವಾದ ಮಾತೆಂದು ಅರ್ಥ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಕ್ರಿಯೆಯು ಘಟಿಸುವಾಗಲೇ–ಶಬ್ದಗಳು ಜನ್ಮ ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ವಿಚಾರಕ್ರಿಯೆ ಯೊಡನೆಯೇ ಅವು ಹುಟ್ಟಿಬರುತ್ತವೆ. ಶಬ್ದಗಳ ಹಾಗು ವಿಚಾರಕ್ರಮದ ಉದಯದ ನಡುವೆ ವೇಳೆಯ ಅಂತರವಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿಚಾರಕ್ರಮವೆಂದರೇ ಶಬ್ದ, ಶಬ್ದವೆಂದರೇ ವಿಚಾರಕ್ರಮ ; ಶಬ್ದ–ವಿಚಾರಕ್ರಮಗಳೆಂದರೇ ಕಾವ್ಯ. 'ವಿಧಾಯಕ' ವೆಂಬ ಶಬ್ದವು ತಯಾರಾಗಿ ಕೈಗೆ ಬಂದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟುವವನ ಸುತ್ತಲೂ ಇಟ್ಟಂಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲ್ಲುಗಳು ಬಿದ್ದಿರುವಂತೆ ಗದ್ಯ ಲೇಖಕನೆದುರಿಗೆ ಶಬ್ದಗಳ ಒಟ್ಟಿಲಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯದ ಅಂಶ ವೆಂದರೆ ಕಟ್ಟಡದ ನಕಾಶ ಮತ್ತು ಅದರ ಎತ್ತರವೇ ಸರಿ. ಇವೂ ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯ ಗಳಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇವು ಅದರ ಮೂಲ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯಂತೆ (Originality) ಕಾವ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಲು ನಿಸರ್ಗಸಿದ್ಧವಾದ ಒಲವು (Instinct) ಬೇಕು."

4. ಕೆಲವು ನಿರ್ಣಯಗಳು

ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ಕೊನೆಗೆ ಈ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ : "ಮಿಲ್ಟನ್ ಇಲ್ಲವೆ ವರ್ಡ್ಸವರ್ಥನ ನೀಳ್ಗವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಅಂಶವು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವದುಂಟು. ಇದ ರಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಭಂಗಬರುತ್ತದೆಂದು ಪೋ ಮೊದಲಾದ ಕವಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಕವನಗಳೂ ಸಣ್ಣವಿರಬೇಕೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ, ಇತಿಹಾಸ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವು ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡರೆ ನಾವು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ನೀಳ್ಗವನಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗದ್ಯವು ಕಂಡುಬಂದರೆ ನಾವೇಕೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಬೇಕು ? ಹೀಗೆ ನಾವು ನೀಳ್ಗವನದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ ಲಘುಗದ್ಯದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು ? 'ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಕವನಗಳೆಂ'ದು ಕೆಲವರು ಕರೆಯುವ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ನಾನು 'ಲಘು ಗದ್ಯ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಗದ್ಯದ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡಲು ಪದ್ಯವು ಅನೇಕ ಸಲ ಹವಣಿಸುವ ದುಂಟು. ಅದರಂತೆ 'ಕಾವ್ಯ'ವನ್ನು ಒಡಮೂಡಿಸಲು ಗದ್ಯವು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ

ಪ್ರಯತ್ನಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿರಬೇಕು."

ಮೆಗ್ರೋಜ್ ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಇಲಿಯಟ್‌ನಂಥ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಹಾಃಪ್‌ಕಿನ್ಸ್ ಕವಿಯ ಛಂದೋ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮ ದಿನದ ಮಾತಿನ ತಾಳಲಯವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವು ನಮಗಿಂದು ಬೇಕಾಗಿದೆ. ನವೀನ ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ನಾವು ಪ್ರಾಸ ಶ್ಲೋಕ ಮೊದಲಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಹಾಗು ಅಕ್ಷರಗಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಹೊಸ ತಾಳಲಯವನ್ನು ನಾವು ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದ ಏರಿಳಿತವು (Cadence) ತೋರಿಸಿದೆ. ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಉಳಿದ ಛಂದಃಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದದವರು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು.

ಮಾತ್ರೆಗಳ ಹಾಗು ಪ್ರಾಸ-ಶ್ಲೋಕಗಳ ನಿಯಮಿತತೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಛಂದೋ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಅನಿಯಮಿತತೆಯು ಒಂದು ಯೌವನಾಶ್ವವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ಇದನ್ನು ಮಣಿಸಬಲ್ಲವನು ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಬಹುದು. ಕಡಿವಾಣದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಅಶ್ವಾರೋಹಿಯು ಅರಿತಿರದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಪಯಣವು ನೆಲಕ್ಕುರುಳುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುವದು. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವೊಂದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಛಂದಸ್ಸನ್ನೇ ಎಷ್ಟು ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ! ನಿಯಮಿತವಲ್ಲದ ಛಂದಃಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಲು ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬೇಕು, ಆಂತರಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೊಂದು ಬೇಕು.

ತರಂಗೋತ್ತರಂಗಗಳನೊಳಕೊಂಡ
ನವರಂಗ ವಾರಿಧಿಯಂತೆ
ವೃತ್ತಬಂಧಗಳು ಸಂಧಿಸಿ ಬಂದ
ಸಮುದ್ರವಾಗು, ಕವಿಯೆ !
ಕವಿಗಳ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತನಾಗು !

ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ

ಪೀಠಿಕೆ

ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಟ್ರಸ್ಟಿನವರ ಆಮಂತ್ರಣವನ್ನು ನಾನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುರವರು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಅತ್ಯಂತ ಹಿರಿಯ, ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಹಾಗು ಕೀರ್ತಿವಂತರಾದ ಕೆಲವೇ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪಙ್ಕ್ತಿಯವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಾಜಿ ವಿದ್ಯಾಮಂತ್ರಿಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಶಂಕರೇಗೌಡರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುವ ಉಪನ್ಯಾಸಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಡುವದೂ ನನಗೆ ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯ. ನನ್ನ ಮಾನ್ಯ ಮಿತ್ರರಾದ ಡಾ. ಜವರೇಗೌಡರವರು ಟ್ರಸ್ಟಿನ ನಿರ್ದೇಶಕರಿರುವದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅಭಿಮಾನಾಸ್ಪದ ಸಂಗತಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳಿಗೆ ಗೌರವಧನವನ್ನೂ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸೌಹಾರ್ದವನ್ನು ತೋರಿ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸಿ ಒಂದು ಹೊಸ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಉಪನ್ಯಾಸಕಾರನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. (ಈ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವಾಗ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಮಾತನ್ನೂ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.) ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲ, ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಡುವದು ಸಂತೋಷವೆನಿಸಿದೆ.

1

ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾಗಿವೆ. ವಿಶೇಷತಃ ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅನೇಕ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳು ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ನವೀನ ದ್ರವ್ಯ ಅನೇಕ ವಿವಾದಾಸ್ಪದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂವೇದನ, ಸಂವಹನ, ಆಯಾಮ, ಸರಲತೆ, ಸರಲೀಕರಣ, ವೈಭವೀಕರಣ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಪ್ರೆಶರ್, ಟೆನ್‌ಶನ್, ಅಥೆಂಟಿಕ್, ಅನುಭವಬೋಧನ, ಸಾವಯುವತೆ, ಐರನಿ, ಸಿನಿಕತೆ ಮೊದಲಾದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಈ ಅವಧಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮೊದಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ ನವೀನ ಉದ್ಯಮವೆಂದು ತೋರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವೈಚಿತ್ರ್ಯ–ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಈಗ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು

ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಪರಂಪರೆಯು ಕಾವ್ಯ ಕಾವ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಅನೇಕ ಹೊಸ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಹೊಸ ತತ್ವಗಳನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯತತ್ವ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೇ ಅದು ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಊರುಗೋಲಾಗದೆ ಕಾವ್ಯತತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ಅನೇಕ ವಿಮರ್ಶಕರ ದಿಗಂತದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಿಲ್ಲ. 'ಸರಲೀಕರಣ'ವೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ದೂಷಿಸಲು ಬಳಸಬೇಕಾದ ಶಬ್ದವಾಗಿದೆ. 'ಸರಲೀಕರಣ'ದ ಕ್ರಿಯೆ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗಮನಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಅದರಂತೆ 'ಸಂಕೀರ್ಣತೆ' ಒಂದೇ ತರಹದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗುಣ. ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ದೊರೆಯುವದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಅನುಭವದ ಶೋಧನ' ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯದ ಸೊತ್ತು. ಉಳಿದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನ ಹಾಗು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯು 'ವ್ಯಾಕರಣ'ದಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ಮುಖ್ಯಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುವದು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬರಿ ಅಲಂಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ನವೀನ 'ಲಯ'ಗಳೂ ಆಡು ಮಾತಿನ ಲಯಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ಈ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಛಂದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬರಿ ಗತಾನುಗತಿಕವಾದ ತಾಳಲಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ನಿರೂಪಣೆಗೆಂದು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗದವರೇ. ಕನ್ನಡದ ಹದಿನೈದು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದರ್ಥ ಉದಾಹರಣೆ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ದೊರೆಯಬಹುದೇನೊ ? ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾವ್ಯದ ಸಾವಯವತೆ ಇದೊಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉಳಿದವರಿಗೆ ಅದರ ಪರಿವೆಯೋ ಇಲ್ಲ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಐರನಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಐರನಿಯಿಲ್ಲದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಂಥವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅರ್ಥ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದ ಸಾರವಾಗಿ ಹೊರಬೀಳುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಬರಿ 'ಹೇಳಿಕೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೈಜ ಜೀವನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೆಂದರೆ ಸಾರ್ತ್ರ ಮುಂತಾದವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ; ಇಲ್ಲವೆ ಲೋಹಿಯ ಮುಂತಾದವರ ಸಮತಾವಾದ. ಇವಿಲ್ಲದ ಬೇರೆ ದರ್ಶನಗಳು ಬರಿ 'ಸರಲೀಕರಣ' ; ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದವರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನೈಜ ದರ್ಶನಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ, ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಪುರಸ್ಕಾರ ಕೊಡುವ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬೆರಳು ಕಚ್ಚುವಂತಹುದು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪುರಸ್ಕಾರ ಹಾಗು ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಗಳ ಖಂಡನೆಯನ್ನು ಅವರು ಸಂತತ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವ

ರಲ್ಲನೇಕರು ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿರುವದರಿಂದ ಪಾಠ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಈ ಉದ್ಯಮ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯೇ ತರಬೇತಾಗಿದೆ. ಈ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯತತ್ವಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿವೆಯಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳು ಮಾತ್ರ ಆ ಪೀಳಿಗೆಯ ಮೆದುಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿವೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗದ ಸರಲೀಕರಣ, ಇನ್ನೊಂದರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ,—ಹೀಗೆ ಗಿಳಿಪಾಠವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತ ಆ ಪೀಳಿಗೆಯ ಕಾವ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಾಗಿದೆ. ನೂರು ಸಲ ಒಂದು ಸುಳ್ಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ಅದೊಂದು ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆಂದು ಹಿಟ್ಲರ್ ಹೇಳಿದ. ಆ ಪ್ರಚಾರದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶಕರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಗಿಳಿಪಾಠ ಗಳನ್ನು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಪಠಿಸುತ್ತಾರೆ, ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೇನೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಸೂಚಿ ಸಿದ್ದೇನೆ. ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸಬಹುದು : (1) ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೇ ಇರ ಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕವಿಗಳು ಬರೆದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೈಜ ಕಾವ್ಯ ಉದಿತವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ರಚಿತವಾದುವು ಕಾವ್ಯವೆಂದು ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿ ಸುವ ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ. (2) ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳೆಂದರೆ ಸಂವೇದನೆ, ಸಂವಹನ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಟೆನ್‌ಶನ್, ಅನುಭವಬೋಧನ, ಸಾವಯವತೆ, ಐರನಿ, ಸಿನಿಕತೆ: ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು. ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಗುಣಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. (3) ಜೀವನವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ನೋಡದೆ ಬರಿ 'ಪಲಾಯನ ಸೂತ್ರ'ವನ್ನು ಪಠಿಸುವ ಕವಿಗಳನ್ನು ಮರೆಯಿರಿ. ಸಾರ್‌ತ್ರೆ,ಲೋಹಿಯಾ ಮೊದಲಾದ ಬೆಳಕಿಂಡಿಗಳೊಳಗಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. (4) ಈ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಬರೆಯುವದರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿಲಾಷಿಯ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇದೆ.

ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನೇ ಈ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂತಹ ಪಾರ್ಶ್ವದೃಷ್ಟಿಯ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನುಕರ ಣೆಗೂ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ—ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ—ತನ್ನ ನೈಜತೆ ಯನ್ನೂ, ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೂ, ವಿಶಾಲತೆಯನ್ನೂ, ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಈ ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕಥನಕವನ, ಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಬರ್ಜಣವಾಗಿವೆ. ಐರನಿ ಒಂದೇ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಾವ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ. ಸರಲೀಕರಣದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೇನೆ ಕಾವ್ಯ ವೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸದ ಹೊರತು

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಕ್ಷೇಮವಿರಲಾರದು. ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದಾದ ಈ ಮೌಲ್ಯ–ಅಪಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಕರವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ(ಸಾಹಿತ್ಯ)ಕ್ಕೆ ಅದರ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಹಾಗು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗತಿ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹತ್ತು–ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳನ್ನಾದರೂ ಕನ್ನಡದ ವಿಮರ್ಶೆ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಖಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ವೆಚ್ಚಮಾಡಬೇಕಾದೀತು. ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ ದೃಷ್ಟಿ ತಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇದ್ದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಮೊದಲು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದ ಒಂದೊಂದು ತತ್ವವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಅದರ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಅದರ ದೋಷಗಳನ್ನೂ ತಿರುಗಿಸಿದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಿತ್ತು ಓದುಗರೆದುರಿಗೆ ಇಡ ಬೇಕಾಗುವುದು. ಈ ಕೃಷಿಕಾರ್ಯವಾಗದೆ ಹೊಸ ಬೆಳೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದು ವ್ಯರ್ಥ. ಅಂತೇ 'ಸಂಕೀರ್ಣತೆ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೈಹಾಕಿದ್ದೇನೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೊಪ್ಪಿದ ತರುಣ ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯ ಇದೆನ್ನಬಹುದು.

'ಸಂಕೀರ್ಣತೆ' ಎಂದರೇನು ? ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಇಲ್ಲವೆ ವಿರುದ್ಧ ಭಾಷೆ, ಛಂದ, ಅರ್ಥ, ಅಲಂಕಾರ, ಶಿಲ್ಪ, ಭಾವ, ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲವೆ ದರ್ಶನಗಳು ಕವಿಯ ಅನು ಭವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಉಪಸ್ಥಿತವಿದ್ದಾಗ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದೇ ವಸ್ತುವಿನ ವಿವರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ದಾಗಲೂ–ಅಲ್ಲಿ ವಿರೋಧ ಇಲ್ಲವೆ ಭಿನ್ನತೆ ಇರದಿದ್ದರೂ ಸಹ–ವಿವರಗಳ ವಿವಿಧ ವರ್ಗೀಕರಣವೇ ಒಂದು ವಿಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ode ಮಾದರಿಯ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ **ಗೊಲ್ಲನ ಬಿನ್ನಹ** ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ–ಒಂದು, ಕೆಲವು ಇಲ್ಲವೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿ–ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಇಲ್ಲವೆ ಮಾರ್ಗದ ಸೊತ್ತಲ್ಲ. ಈಚೆಗಿನ ವಿಮರ್ಶೆ ಹೀಗೆ ತಿಳಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹಲವು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸದ ಹೊರತು ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅನೇಕಾನೇಕ ಕವಿಗಳ ಕವನ ಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾಲದ ಅಭಾವದಿಂದ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಮೂರಕ್ಕೇ ಈ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದ ಮೂರು ಕವನಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಲಕ್ಷಣ ಹಾಗು ವೈವಿಧ್ಯ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು.

2

ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕವನಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಕವಿಗಳ ವಯೋಮಾನದ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಮೊದಲು ಆಯ್ದುದ್ದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಓ ಹಾಡೇ !' ಎಂಬ ಕವನ. **'ಗಂಗಾವತರಣ', ಅಹಿಂಸಾತರುಣ ತಪಸ್ವಿ, ಹಂಪಿ-ವಿಜಯನಗರ ದರ್ಶನ, ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ, ನರಬಲಿ, ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ, ಸಂಸಾರ, ಭಾವಗೀತ, ಸಪ್ತಕಲಾ**—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಕವಿತೆಗಳು ಬೇಂದ್ರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿವೆ. **ಓ ಹಾಡೆ** ಎಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಅದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತರುಣ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿವೈಭವದ ಕವನಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಇದರ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯ ಲಾಲಿತ್ಯ ಮರೆತುಹೋಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಷ್ಟಪಟ್‌ಪದಿಗಳನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೂ ಅವರ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

'ಓ ಹಾಡೆ' ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹಂತ ಇಲ್ಲವೆ ಪದರುಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಹೊಸಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವದಿದೆಯೆಂದು ಕವಿಯು ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಾವ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕು,ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಕವಿಯು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಆತನಿಗೀಗ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ನೀಡುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ. ಅದು ಬರಿ ವಿಚಾರವಾಗದೆ ದರ್ಶನವಾದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ತಿರುಳಿರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಉಕ್ತಿ ಕವಿಯ ಕರ್ಣಗಳನ್ನು ತಣಿಸುತ್ತದೆ. ಉಕ್ತಿಯು ಶ್ರುತಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕಾವ್ಯ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ, ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ.

'ಸತ್ಯ ಶೋಧನ' ಬರಿ ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಕಾವ್ಯದ ಸೊತ್ತೆಂದು ಅನೇಕರು ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಉಳಿದ ಮಾರ್ಗಗಳ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಓದಿ ನೋಡಬೇಕು. ಕವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ 'ಶೋಧನ' ತನಗೆ ತಾನೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಯಾವ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ವಿವರಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗದೆ ಬಂದ ಅನುಭವ, ಬರೆಯಲೆಸಗಿದಾಗ ಆ ಅನುಭವದ ಹಂತಗಳ ಹಾಗು ವಿವರಗಳ ಪೂರ್ಣಾನುಭೂತಿ,—ಇದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿಗಳೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪೂರ್ಣಾನುಭೂತಿಯ ಆನಂದ ಹಾಗು ಪ್ರಯೋಜನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರು ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಕವಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಅಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳು ಉದ್ದೀಪನಗೊಂಡು ಆ ಕವನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವದ ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತವೆಂದರೆ ಕವಿಯು 'ಬೆಂದಿ'ದ್ದಾನೆ. ಹೊಸ ಕಾವ್ಯದ ಹೊಳವು ಹೇಗೆ ಹಾಕಬೇಕೆಂಬುದು ಅವನಿಗೆ ಹೊಳೆಯದಂತಾಗಿದೆ.

ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಚೆನ್ನೆಯಂತೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಅವನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ದೇವಿಯು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿಂತವಳಾಗಿ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ತನಗೊಂದು 'ವರ' ನೀಡಬೇಕೆಂದು ಕವಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ ಪದ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತದ ರಮ್ಯತೆಯು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ನಲ್ಲೆ' ಎಂದೂ ಆಕೆಯನ್ನು ಕವಿ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಬಗೆಯು ನಗೆಯು ಉಗೆವಾಡದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಳೆ. ನಸುಕಿನಲ್ಲಿ ಅದೇ ಅರಳಿದ ಕಮಲ ಕೋರಕದಂತೆ ನಸುವೆ ಬಾಯ್ದೆರೆದಿದ್ದಾಳೆ. ಜಗವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲೆಂದೇ ಆಕೆ ಬಾಯ್ದೆರೆದಿದ್ದಾಳೆ. ವಿಮಲ ತಾರಕೆಯಂತೆ ಕಣ್ಸನ್ನೆಗೆಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಮಾತೇ ಇಲ್ಲ ! ಮಾತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹೋಗಲಿ. ನನ್ನೆದುರು ಮೂಕ ನಾಟ್ಯವನ್ನಾದರೂ ಆಡು ! ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ನಿನ್ನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಊಹಿಸಲೂ ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಕವಿ ಬಿನ್ನವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದ್ಭುತದಲ್ಲಿ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತ ಬೆರೆತಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದೆನಷ್ಟೆ. ಈ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತದಲ್ಲಿಯೂ ಅದ್ಭುತ ಮನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕವಿಯು ಬೇಕೆಂದ ದೇವಿಯ ನಾಟ್ಯ ಸಾಧಾರಣವಾದುದಲ್ಲ. ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಮುಂಗೈಯ ಮೇಲೆ ಅಂಗಜನ ಅರಗಿಳಿಯಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆಯು ಎದುರು ಮುಂಗಾವಲೆಂದು ಸುಗ್ಗಿಯ ಕೋಕಿಲವಿರಬೇಕು. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಂತಾಸಮ್ಮಿತವೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಈ ಕವಿಕಾಮನಿಗೆ ರತಿದೇವಿಯಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ನಾಟ್ಯವಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಅಗಮ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಅದ್ಭುತದ ಅಂಶವೂ ಇದೆ. "ನೂರು ಕಣ್ಣಿನ ನವಿಲ ಸತ್ತಿಗೆಯ ಮಾಡಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಬಾ!" ಎಂದು ಹೇಳುವದರಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಸರಸ್ವತಿದೇವಿಯೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. "ಚಾರುತಮ ಸರಸ ಆರಸಂಚೆಯ ಹೂಡಿಕೊಂಡು ಬಾ !" ಎಂದು ಹೇಳುವದರಲ್ಲಿ ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರ್ಮಾತೃವಾದ ಬ್ರಹ್ಮದೇವನ ಸತಿಯೆಂಬ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ.

ಮಿತ್ರಸಮ್ಮಿತದ ದ್ವಾರವಾಗಿಯೂ ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆಯ ಘನತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಕವಿಯು ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಜೀವಜೀವಾಳದೊಡನೆ ಕವಿಯು ಒಂದಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಜೀವಜೀವಾಳ ಏನೆಂಬುದು ಕವಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅದು ಆವಿರ್ಭೂತವಾಗಿದೆ. ಜೈನ ವಾಙ್ಮಯದ ಮಧುವಾಗಿ ಈ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಳು. ಆಕೆ ವಚನಬ್ರಹ್ಮನ ವಧುವಾದಳು. ಯೋಗಭೋಗಗಳ ಸಂಗಮದ ಹದವಾಗಿ ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಳು. ದಾಸರ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ದು ವಿಠಲನ ದಾಸಿಯಾಗಿ, ಮುದ್ದಣನ ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧದಲ್ಲಿ ಲಲ್ಲೆವಾತಿನ ಪ್ರೇಮರಾಶಿಯಾದಳು. ಹೀಗೆ ಆಕೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮೂರ್ತಿಮಂತ ಪರಂಪರೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. ಕನ್ನಡದ ಈ ಪರಂಪರೆ ಕವಿಗೆ ಗೊತ್ತು. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಅವನ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ, ಅವನ ಜೀವ ಜೀವಾಳದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾಳೆಯೇ ಹೊರತು ಅವನ ಮುಖಾಂತರ **ಕೇಳಿಸಿಲ್ಲ.** ಈ ವರಕ್ಕಾಗಿ ಕವಿಯು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಕೆಯ ಇಂತಹ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಕವಿಯು ಧನ್ಯನಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಉಕ್ತಿ 'ತನಿಗುಸುರು',-ಒಂದು ಕುಸುಮದ ಸುಂದರ ಕುಂಕುಮಕೇಸರ,-ಅದರ ಜೀವಜೀವಾಳ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೇ ಸ್ವತಃ ಹಾಡಿದ ಪದಗಳಿಗೆ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತುಸುವೆ ಕೇಳಿ ದರೂ 'ಸೊಲ್ಲ' ಮರೆಯುತ್ತಾನೆ,-ಅವನ ಮಾತೂ ದೇಹಭಾವವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ ದಾಗಿ ಅವನು ರಸಾನಂದಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಬರಿ ಆ ಪದದ ರಸವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡರೂ ಶ್ರೋತೃ 'ಎಲ್ಲ'ವನ್ನೂ ಅರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಮಾವಿನ ಹಣ್ಣನ್ನು ಚೀಪಿ ಅದರ ರಸವನ್ನು ಹೀರಿದಾಗ ಅದು ಯಾವ ರುಚಿಯ ಮಾವು (ರಸಪುರಿ, ಬಾದಾಮಿ, ಇತ್ಯಾದಿ), ಅದರೊಳಗೆ '**ಸೀಕರಣಿ**' ಎಷ್ಟು ತುಂಬಿ ಕೊಂಡಿದೆ, ಗೊರಟದ ಗಾತ್ರ ಏನು, ಸಿಪ್ಪೆಯ ದಪ್ಪ ಎಷ್ಟು ಎಂಬುದೆಲ್ಲ ಗೊತ್ತಾಗು ತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಬರಿ ರಸಗ್ರಹಣದಿಂದ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನ, ಶೈಲಿ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳ ಪರಿಚಯವು ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಗುಳು ಹಿಚುಕಿದರೆ ಅನ್ನ ಹೇಗಿದೆಯೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಒಂದುಕ್ತಿಯ ರಸವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ರಹಸ್ಯವೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ವಿದಿತ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಿಂಡಾಂಡವನ್ನು ಅರಿತರೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವೂ ನಮಗೆ ಕರತಲಾಮಲಕ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಉಕ್ತಿಗಳ ಈ ಎರಡು ಘನತೆಗಳ ಅರಿವು ಕವಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಕವಿ ಇನ್ನೂವರೆಗೆ ಅನುಭವಿಸಿಲ್ಲ.

ಆಮೇಲೆ ಬರುವದು ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತ. ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಕವಿ ಕೇಳಿದ ವರವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾಳೆ; ಬಾಯ್ದೆರೆದಿರುವ ಆಕೆ ಕೊನೆಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ನುಡಿ ಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಕವಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮನಸೋತು, ಮೌನವನ್ನು ತೊರೆದು ಮಾತನಾಡೆಂದು ಅಂಗಲಾಚಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಗೆ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ತಡೆಯದೆ ಹಾಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿ ಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರು ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಕರುಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇವು ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನ ತ್ರಿಪದಗಳಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿವೆ. ಕನ್ನಡದ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಯಾವ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕೆಂಬುದೇ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಚಿಂತನದ ವಿಷಯವಾದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯ, ವಿಶೇಷತಃ ಕನ್ನಡದ ಹೊಸಕಾವ್ಯ ಯಾವ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ಉಕ್ತಿಗಳು ಬೆಳಕು ಕೆಡವುತ್ತವೆ. ಪ್ರಥಮೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿವರ್ತನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಬರಿ ಮನೋರಂಜನ, ಕ್ಷಣಿಕ ಆನಂದ ಇಲ್ಲವೆ ನೀತಿಬೋಧವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ ? ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಣಮಯವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ನಮ್ಮ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಲ್ಲಾಡಿಸಿ ನಮ್ಮ ಒಲವು-ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದು ವ್ಯಷ್ಟಿಸಮಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ಮಂತ್ರಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರಬೇಕು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಜಗತ್ತುಗಳ ಜೀವನ

ವನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ರೂಪ ಕೊಡದ ಕಾವ್ಯ ಎಂತಹ ಕಾವ್ಯ ? ಜಡಿ ಮಳೆಯು ಜಡಿಯುವಂತೆ ಹಾಡಿನ ಗತಿಯಿರಬೇಕು. ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಜೋರಾಗಿ ಸುರಿಯುವ ಮಳೆಯೆ ಜಡಿಮಳೆ. ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸದೆ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರಾಮವೇ ಇಲ್ಲ. ಅದರ ಗುರಿಯೆಂದರೆ ಅದು ಬಿದ್ದ ನೆಲವನ್ನೆಲ್ಲ–ಇಡಿ ಇಳೆಯನ್ನು ಹಸಿರಾಗಿ ಮಾಡುವದು.

ಇದರರ್ಥ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ದರ್ಶನ ನಿಚ್ಚಳ ಹಾಗು ಉತ್ಕಟವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದನ್ನು ಸಹೃದಯನ ಹೃದಯಕ್ಕೊಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸುವ ರಸಸಂಪನ್ನತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಹಾಗು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು.

ದ್ವಿತೀಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಗಟದ ಮುಚ್ಚು ಮರೆಯಿದೆ. "ಏಳು ಮಲಗಿದೆ ಯೇಕೆ ಶರಣನಾಡೇ" ಎಂಬುದು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಕೊನೆಯ ಉಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಕವಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡು ಈಗೇನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳು ತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. "ಬಿಡಿಸಿ, ಸೆರೆಹಿಡಿದು, ಸೆರೆಗೈದು ಬಿಡುಗಡೆಗೊಳಿಸಿ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥ ವನ್ನೀಗ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸೋಣ. ಕಾವ್ಯವಿಧಾನದ ವರ್ಣನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿದೆ. 'ಬಿಡಿಸಿ' ಎಂದರೆ ಒಂದು ವಸ್ತುವಿನ ಆನುಷಂಗಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳ ನಡುವೆ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ವಸ್ತುವಿನ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ರಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅದನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಸರದಿಂದ ಹೊರಗೆ ತೆಗೆಯುವದು. 'ಸೆರೆಹಿಡಿದು' ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕವನದ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳ (ಶೈಲಿ, ಪ್ರತಿಮೆ, ಭಾವ, ಇತ್ಯಾದಿ) ನಡುವೆ ಅದನ್ನು ಉಚಿತವಾಗಿ ಇರಿಸುವದು. ಹೀಗೆ 'ಸೆರೆಗೈದ' ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಬಿಡುಗಡೆ ಗೊಳಿಸುವದೆಂದರೆ ಸಹೃದಯನ ರಸಾಸ್ವಾದನಕ್ಕಾಗಿ ಆ ರಸ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾರವನ್ನೊಳ ಗೊಂಡ ಕವನವನ್ನು ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವದು. ಇದೇ ಕಾವ್ಯವಿಧಾನವೇ ಎರಡನೆಯ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. 'ಕೆಡಿಸಿ' ಎಂದರೆ 'ಆನುಷಂಗಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದ ವಸ್ತುವಿನ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಆ ಸಾರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೆಗೆದು' ಎಂದರ್ಥ. 'ಕಟ್ಟುತ' ಎಂದರೆ ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಉಳಿದ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳೊಡನೆ ಕವನ ದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಈ ಸಾರಕ್ಕೆ ಉಚಿತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಡುವದೆಂದರ್ಥ. 'ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿ' ಎಂಬುದು ಈ ಎರಡನೆಯ ಕಾವ್ಯವಿಧಾನವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ 'ಕೆಡಿಸುತಲುಳಿಸಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಸಹೃದಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕಾವ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕವನದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ಸಹೃದಯನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಆ ಕವನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದರ ಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ತಾಳಲಯ, ಪ್ರತಿಮೆ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಕೊನೆಗೆ ಕವನದ ಸಾರವಾದ ರಸ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯು ತನಗೆ ತಾನೆ ಮೊದಲನೆ ಸಹೃದಯನಾಗು

ತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನೇ ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅನುಭವಿಸಿ ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆ ತನ್ನ ಕವನದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬು ದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಬರಿ ಈ ಕಾವ್ಯವಿಧಾನವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿ ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೇ ಈ ದ್ವಿತೀಯೋಕ್ತಿ ಇನ್ನೆರಡು ಪಙ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕವಿಯ ಕಾವ್ಯವು ಹೇಗಿರಬೇಕು ? ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಅದು ಒಳಹಾಡಾಗಬೇಕು. ಅಂತರಂಗವನ್ನೇ ತೆರೆದು ತೋರಿರ ಬೇಕು. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹಾಗು ಕವಿಯ ದರ್ಶನದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಕವನದಲ್ಲಿಡ ಬೇಕು. ಬರಿ ಬಾಹ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಸ್ತುಕ ವರ್ಣನೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾವ್ಯವಾಗಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಸೂಸಲದ ಒಲವಿರ'ಬೇಕು, ಒಂದು ಮುಗುಳುನಗೆಯುರಳು ದಂತೆ ಸಹಜವಾಗಿ, ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ Spontaneous ಆಗಿ ಆ ಕವನವರಳ ಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ 'ಮೀಸಲದ ರಸ'ವೂ ಇರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಕವಿಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಪ್ರಕೃತಿ ನವೋನವವಾಗಬೇಕು. ಈ ನವೀನಾನುಭವವನ್ನು ಕವಿಯು ನವೀನಭಾಷೆ–ಶೈಲಿ–ಛಂದಸ್ಸು ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿಯ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿರಬೇಕು.

ತೃತೀಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಆಂತರಿಕ ಸಾಧನೆಯು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. 'ಜೀವವನು ಚಾಚಿ ಮುಗಿಲಂಗಳತೆ ಹಚ್ಚುವ'ದೆಂದರೆ ಕವಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಉತ್‌ಸರ್ಪಣ ಇಲ್ಲವೆ ಉದಾತ್ತೀಕರಣವೇ ಸರಿ. ಅದರ ಊರ್ಧ್ವಗಮನ ಎಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗುವದೋ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಅಷ್ಟು ನಯವಾಗುವದು, ಅಷ್ಟು ಶುದ್ಧವಾಗುವದು. ಬಿತ್ತರಿಸಿದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ವಸ್ತು ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಗತಿಯು ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾರಸರ್ವಸ್ವ ವನ್ನೂ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಚಾಚಿ ಮುಗಿಲಂಗಳಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಬೇಕು ; ಅಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಧರ್ಮದ ಒಂದು ತುಣುಕಿನ ತಿರುಳು ಇಲ್ಲವೆ ಆಳವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಅದರ ಎತ್ತರದ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂದರೆ ದೇವನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ಕವಿಯ ದ್ವಾರಾ ತಾನೇ ಒಡನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರರ್ಥ, ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಕವಿಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಕವಿಯ 'ಜೀವಜೀವಾಳದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು' ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ 'ಸೂಸಲದ ಒಲವು'ಳ್ಳ ಹಾಡು ಹೊರಬೀಳುತ್ತವೆ. 'ಮೀಸಲದ ರಸವುಳ್ಳ ಒಳಹಾಡು'ಗಳನ್ನು ಕವಿಯು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಮೀಸಲದ ರಸದಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನಾತನತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಚಿರಂತನತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. "ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು." ಚಿಕ್ಕೆಗಳ ಹಾಗೆ ಶುದ್ಧ, ಪೂರ್ಣ ಹಾಗು ಸ್ವಯಂಸೃಜನ ಶಕ್ತಿ ಯುಳ್ಳ ಕಾಳುಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿದರೆ ಸಮೃದ್ಧ ಬೆಳೆ ಬಂದೀತು. ಮುತ್ತು–ರತುನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೃಜನ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬೆಳೆ ಬರುವದಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ,

ಹೊಲವೇ ಹಾಳಾಗುತ್ತದೆ. "ಜೀವವನ್ನು ಚಾಚಿ ಮುಗಿಲಂಗಳಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ"ದಾಗ ನಮ್ಮ ಆದರ್ಶಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಗುರಿಗಳು ಚಿಕ್ಕೆಗಳಂತೆ ಶುದ್ಧ ಹಾಗು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಸತ್ಯವಾಗುವ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಬುಟ್ಟಿಯು ತುಂಬ ತಂದ ಮುತ್ತು-ರತುನಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಮುಕ್ಕು ಇಲ್ಲವೆ ಮುಷ್ಟಿ ಚಿಕ್ಕೆಯು ಕಾಳು ಲೇಸು.

ಕವಿಯ ಹೇಳಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಘನ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಕವಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸ ಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಧ್ಯಾನದ ತುದಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಪವಿತ್ರತಮ ಅನು ಭವಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರಬೇಕು (ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆ). ಆಗ ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳಂತೆ ಕಾವ್ಯದ ವಾಡಿಕೆಯ ವಿಧಾನಗಳೊಳಗಿಂದ ಹಾಯ್ದುರೂ ಹಾಡು ಒಳಹಾಡಾಗುತ್ತದೆ ; ಒಂದು ಸೊಸಲತೆ ಹಾಗು ರಸದ ಮೀಸಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಜಡಿಮಳೆಯಂತೆ ಸಂತತ ಸುರಿದು ಇಡಿ ಇಳೆಯನ್ನು ಹಸಿರಾಗಿಸುವ ಪರಿವರ್ತನ ಶಕ್ತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೀಗ ಕವಿಯಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಕಾವ್ಯದ ಉಗಮ–ವಿಕಸನ–ಫಲಶ್ರುತಿಗಳ ಕಥನವಾಗಿದೆ.

ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಉಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಈ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯವು 'ಜೈನವಾಙ್ಮಯ ಮಧುವೆ' ಮುಂತಾದ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಅವು ಕವಿಗೆ ಬಂದ Revelation ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರುತಿಯೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವದು ? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟೆ. ಇಂತಹ 'ವರ' ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ನೊಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತ ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಗೆ ಶರಣು ಹೋದ. ಆ ದೇವಿ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದಳು. ಅದರಿಂದ ಆನಂದ ತುಂದಿಲ ನಾದ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಕಾವ್ಯಧಾರೆಯೇ ಸಹಜವಾಗಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿತು. ಆ ಆವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಇಡಿ ಕವನ ರಚಿತವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯೆಂದರಾದರೂ ಯಾರು ? ಜಾಗೃತವಾದ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ ?

ಕವನದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಬೆಲೆ-ನೆಲೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಕವಿ 'ನಲ್ಲೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದ. ಕಾಂತಾ ಸಮ್ಮಿತದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಕೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬಳಸಿದ್ದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಿತ್ರ ಸಮ್ಮಿತವನ್ನೂ ಯೋಚಿಸಿದ್ದ. "ಏಳು ಮಲಗಿದೆಯೇಕೆ ಶರಣು ನಾಡೇ" ಎಂದು ನಾಡನ್ನೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ ಕವಿಯನ್ನೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಎಚ್ಚರಿಸಿದಾಗ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಆಕೆ ವಿವರಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೋಪಾಸನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ನಾಡು ಕಾಯ್ದುಕೊಡು ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಅದ್ಭುತದ ಭಾಗ. ನಮಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಎತ್ತರದ ಮೇಲೆ ಆಕೆ ಇದ್ದಾಳೆ. ಕಾಂತೆಯೂ

ಅಲ್ಲ, ಸ್ನೇಹಿತೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಗು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ಆಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ತಾಯಿ 'ಲಾಲಿ'ಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಬಳಲಿದ ಕವಿಯ ಬಗೆಯನ್ನು ಸಂತವಿಸಿದಳು. ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ಇಡಿ ಕವನವನ್ನೇ ಆಕೆ 'ಮುನ್ನ ಬಗೆ'ಯಲಿ,–ಕವಿಯ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ–ಹೆತ್ತಳೆನ್ನಬಹುದು. ಕವನವು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಹೆರಿಗೆ. ಬಗೆಯ ಗರ್ಭದಿಂದ ಹೊರಗಿಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಮಗುವನ್ನು ತರುವ ಸೂಲಗಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕವಿಯ ನಾಲಗೆ ಈ ಪ್ರಸವನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದೆ. ದೇವನು ಮೆಚ್ಚಿ ಒಡನುಡಿಯುವಾಗ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಈ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಧಾರಣ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವ್ಯಾಪಾರ. ಹೀಗೆ ರೂಪಗೊಂಡ ಮಗುವು ಪ್ರಸವವೇದನೆಯಾಗಿ ಹೊರಗೆ ಬರುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ತಾಯಿಗಾಗಲಿ ಮಗುವಿಗಾಗಲಿ ಅಪಾಯವಾಗದಂತೆ ಕವಿಯ ನಾಲಗೆಯು–ಅವನ ಕವಿಕರ್ಮ–ಕುಶಲತೆಯು–ಸೂಲಗಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮಗುವಿನ (ಕವನದ) ತಾಯಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ–ಮಾತ್ರ ಹಾಡಬಲ್ಲಳು. ಹಾಡುವದು ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಮಗುವನ್ನು ಹೆರೆಯುವದು ಸೂಲಗಿತ್ತಿಯ ಅಳವಿನೊಳಗಿದ್ದ ಮಾತಲ್ಲ.

'ಓ ಹಾಡೇ' ಕವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಹಂತವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವದು. ಈಗ 'ಅಧಿದೇವತಾ ಆವಿರ್ಭೂತಿ' ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಕವನದೆಡೆಗೆ ಹೊರಳೋಣ.

3

ಅಧಿದೇವತಾ ಆವಿರ್ಭೂತಿ ಎಂಬುದು ಕುವೆಂಪುರವರ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ದರ್ಶನ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯದಲ್ಲ; 'ರಸ ಸತ್ವ'ದ್ದು, ಅಂದರೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆಯದು, ಆದಿಶಕ್ತಿಯದು.

ಶ್ರಾವಣಮಾಸದ ಒಂದು ಮುಂಜಾವಿನಲ್ಲಿ ಕವಿ ಒಂದು 'ಕೈದೋಂಟ'ದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸುರಹೊನ್ನೆ ಮರವಿರುತ್ತದೆ. 'ಸುರ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ 'ಸೂರ್ಯ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. 'ಚೆಂಗದಿರನಂತೆ ಹೊನ್ನು ಕಾಂತಿಯನ್ನು ತಳೆದ ಮರ' ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಮರದ ಚೆಲುವಿಗೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯೂ ಇದೆ. ಪರಿಮಳದ 'ಪರಿವೇಷ' ಇಲ್ಲವೆ ಕಿರೀಟ ಅಥವಾ ಪ್ರಭಾವಲಯವನ್ನು ತಳೆದು ಹೂವಿನ ಕೊಡೆಯಂತೆ ಅದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಹಿಂದೆ ಪಂಪನು ಮಾಡಿದ ಬಣ್ಣನೆ ಇಂದಿಗೂ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಪರಂಪರೆ ಕವಿಯ ಜೀವಜೀವಾಳದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಾತಿಗೆ ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಪರಂಪರೆಯ

ಈ ನೆನವೂ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆಯು ಸುರವೂ ಹೌದು, ಹೊನ್ನೂ ಹೌದೆಂದು ಕವಿಗೆನಿಸಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಕವಿ ಪ್ರಸನ್ನಚಿತ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಸುರಹೊನ್ನೆಯುನ್ನು ಕಂಡು. ಆ ಮರದ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವೂ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಅಂದಿನ ಸೂರ್ಯನು ಚಿನ್ನದ ಸೂರ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕಿರಣದಿಂದ 'ಚೆಂಬಿಸಿಲಿನ' ರಂಗೋಲಿಯನ್ನು ಇಕ್ಕಿದ್ದಾನೆ. ಹಸಿರು ಗರುಕೆಯಿಂದ ಮುಚ್ಚಿದ ನೆಲ ಯಾವುದೋ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅವತರಣಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ ಪಚ್ಚದ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಜೇನ್ ದುಂಬಿಯ ಮೊರೆ, ಹಕ್ಕಿಯ ಇಂಚರ, ಕೈದೋಟದ ಹೂಗಳ ಪರಿವಾರ,—ಎಲ್ಲವೂ ಕವಿಹೃದಯಕ್ಕೆ ಚೆಲುವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕವಿದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚೆಲುವು ನೋಟ ಕವಿಗೆ ರಸಲೋಕದ ಅಮೃತಾಹಾರವಾಗಿದೆ. ಇಂದು ನಾಳೆ ಬಾಡಿಹೋಗಬಹುದಾದ ಈ ಚೆಲುವು ನೋಟಗಳೊಳಗಿಂದ ಕವಿದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಮೃತ ತತ್ವವೇ ಇಣುಕಿ ಅನುಭವಿಸಿದವರನ್ನು ಅಮರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯ ಪ್ರಸನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ನಶ್ವರವಾದ ಇಡಿ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡು ತೆಕ್ಕನೆ ಮೋಕ್ಷದ ತವರಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಮಹತ್ವವಾದುವು; ಏಕೆಂದರೆ ಮುಂದೆ ಸಂಭವಿಸಲಿರುವ ಕವಿಯ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇವು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕವಿ ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಚೆಲುವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರ ಅಮೃತಾಹಾರವಾದುದನ್ನೂ ಪ್ರಪಂಚ ಮೋಕ್ಷದ ತವರಾದಂತೆ ಇರುವುದನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದೇ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿದು ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಮರದಡಿಗೆ ನಡೆದಾಗ ಒಂದು ಅದ್ಭುತವು ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆಯು 'ಅಧಿದೇವತೆ'ಯಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ರಸಲೋಕ' ಹಾಗು 'ಮೋಕ್ಷದ ತವರಾ'ಗುವ ಪರಿಸರ ಹಾಗು ಪ್ರಪಂಚದ ನೋಟಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಇದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಈ ಎರಡು ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬರಿ ಸಹಜ ಅನಿಸಿಕೆಗಳೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸತ್ಯದ ಅಂಶವು ಅವತರಿಸಿಲ್ಲ. ಕವಿಯ ಭಾವಾವೇಶದ ಅಂಶವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದು ತನ್ನ ಕೇವಲ ಅನಿಸಿಕೆಯೆಂಬುದು ಕವಿಗೂ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ 'ಸಾಮಾನ್ಯದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿದ್ದ' ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಮರದಡಿಗೆ ಹೋದೆನೆಂದು ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಮರದಡಿಗೆ ಹೋದೊಡನೆ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆ 'ಅಧಿದೇವತೆ'ಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ಎರಡು ಅನಿಸಿಕೆಗಳೂ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಾಗಿ ಇದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಪರಿಸರ' ಹಾಗು 'ಪ್ರಪಂಚ' ಎರಡೂ ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಪರಿವರ್ತಿತ ಪ್ರಪಂಚವಾಗಿ ಅಧಿದೇವತೆಯಾದ ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಸಾಮಾನ್ಯ'ವಾಗಿದ್ದ ಭಾವ

ಸಂಚಿತ ಪ್ರಪಂಚವೂ ಒಮ್ಮೆಲೆ 'ಅಸಾಮಾನ್ಯ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಸರವು 'ಅಮೃತಾಹಾರ'ವಾದಂತೆ 'ವಧುವಿನ ಮಧು'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಪಂಚವು 'ಮೋಕ್ಷದ ತವರಾ' ದಂತೆ ತಾಯ ಹಾಲೂ ಗುರುವಿನ ಬೆಳಕೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಕವಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮೂರು ಹಂತಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು : (1) ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಸರ್ಗದ ಚೆಲುವು, (2) ರಸಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅನುಪಮ ಸೌಂದರ್ಯ, (3) ಒಂದು ಋತದರ್ಶನ : ಸುರಹೊನ್ನೆಯನ್ನು 'ಅಧಿದೇವತೆ'ಯಾಗಿ ಕಂಡ ವಿಧಾನ.

ಈ ಮೂರನೆಯ ಹಂತ ಬರಿ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಲ್ಲವೆಂದು ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕವಿದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಋತದರ್ಶನ 'ಸುರಹೊನ್ನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅಧಿದೇವತೆಯಾಗಿ ಆವಿರ್ಭೂತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳಲು ಕಾರಣವೇನು? ಕವಿಯು ಹಾಗು ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸಂಯೋಗವಾದೊಡನೆ ರಸದ ಸತ್ವವೇ ಆ ಮರದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅವತರಣ ಚಿದ್ವಿಲಾಸದ ಒಂದು ಸಹಜ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಆಗತಕ್ಕಂಥ ಪವಾಡ. ಉದಯಕಾಲದ ಒಂದು ಸೌಂದರ್ಯ, ಅದರಿಂದ ಕವಿಯ ಚಿತ್ತದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಆ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯಿಂದ 'ಪರಿಸರ' ಹಾಗು 'ಪ್ರಪಂಚ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತಿರುವ ಪರಿವರ್ತನ : ಇವೆಲ್ಲ ಪೂರ್ವತಯಾರಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ನಿಸರ್ಗಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಿಯಾದ ಸುರಹೊನ್ನೆಯೊಡನೆ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶವುಳ್ಳ ಕವಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಯೋಗ ಸಂಭವಿಸಿದೊಡನೆ ಜರುಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಘಟನೆಯೇ ಈ ಅಧಿದೇವತೆಯ ದರ್ಶನ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅವಿಚಾರಿತರಮಣೀಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ Spontaneity ಇದೆ. ಅತಿಶೈತ್ಯಕ್ಕೆ ಕಡಲನೀರು ಹಿಮಬಲೆಯಾಗುವಂತೆ, ಕರು ಬರಲು ಅಕ್ಕರೆಯುಕ್ಕಿ ಆಕಳ ಕೆಚ್ಚಲಿಂದ ಹಾಲು ಸುರಿಯುವಂತೆ, ಭಕ್ತನ ಭಕ್ತಿಗೆ ಭರತಿ ಬಂದಿರಲು ಭಗವಂತನು ಆಕಾರಕ್ಕಿಳಿಯುವಂತೆ, ಕವಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶ ಉತ್ಕಟವಾಗಲು, ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆಯು ಸುರಹೊನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಆವಿರ್ಭೂತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಅಧಿದೇವತೆಯೇ 'ರಸದೈವ'. ಮರದ ಸಂಯೋಗವಾದೊಡನೆ ಆಕೆ ಕವಿಯ ದೇಹದ 'ಮುಡಿ'ಗೆ ಅವತರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅಡಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಹವಣಿಸುವಂತೆ ಕವಿಯಲ್ಲಿಯ ಕುಂಡಲಿನಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿ ಅದರ ಸುರುಳಿ ಬಿಚ್ಚಿ ಅದರ ಹೆಡೆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಪಾದಗಳನ್ನು ಸೋಂಕಿದಂತೆ ಕವಿಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಸ್ಪಂದನಗಳೂ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನೆಯಬೇಕು.

ಈ ಸ್ಪಂದನ ಕವಿಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅಧಿದೇವತೆಯು ತನ್ನೊಳಗೆ ಅವತರಿಸಿದೊಡನೆ ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ತನುವೆಲ್ಲ ರೋಮಾಂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಯುವಾಗ ಪರಾಶಕ್ತಿಯಾದ ಈ ಅಧಿದೇವತೆಯು ವಿಶ್ವವನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕಾಗುವದಷ್ಟೆ? ತತ್ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಆಕಾಶವು ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಭೂಮಿಯು

ಪುಲಕಿಸುತ್ತದೆ. ಮಣ್ಣಿನ ಮೈಯುವಳಾದ ಪೃಥ್ವಿ 'ಚಿತ್‌ತನು'ವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಅಂದರೆ ಆಕೆ ಬರಿ ಮಣ್ಣಲ್ಲ, ಪ್ರಜ್ಞಾಮಯಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಳಾದ ಈ ಅಧಿದೇವತೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ಮುಂದೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಅನಂತಸ್ವರೂಪಿಣಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಸಮುದ್ರವೇ ಆಕೆಯ ಶರೀರವಾಗಿದೆ. ಗಿರಿ ವನಗಳು ಆಕೆಯ ಮುಖವಾಗಿವೆ. ಆಕಾಶವೇ ಆಕೆ ಉಟ್ಟ ಸೀರೆ. 'ಅಧಿಮಾನಸ'ದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಕೆ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ಸರೋವರಗಳಂತೆ ಆಕೆಯ ನಯನಗಳು ವಿಸ್ತೃತ ವಾಗಿವೆ, ಆಳವಾಗಿವೆ. ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಣಿದ ಹುಬ್ಬುಗಳುಳ್ಳ ಆಕೆ ವೃಕ್ಷದಂತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಬೆಟ್ಟದಂತೆ ಎತ್ತರವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ. ('ಅದ್ರಿ' ಎಂದರೆ 'ವೃಕ್ಷ') ಎಂದು ಸಹ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ 'ಅದ್ರಿಜೆ'ಯ ನೆನಪೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಹಣೆ ಆಕಾಶದೊಡನೆ ತಾಕಲಾಡಿತು. ಆಕೆಯ ಪುಲಕಾ ವೇಶ ವ್ಯೋಮವನ್ನೇ ಆಚ್ಛಾದಿಸಿತು. ಆತ್ಮದ ಭಾರವಾದ ಗುಂಗುರುಗೂದಲುಗಳೂ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದವು. ಮೇಘಗಳೇ ಆಕೆಯ ಕೆದರಿದ ಕೂದಲಾದವು. ಈ ಕೂದಲು ಗಳ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕ ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರು ಆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ರುಂದ್ರ ರುದ್ರಾಭರಣ ಗಳಾಗಿದ್ದರು.

'ಶರಧಿಶರೀರೆ', 'ಗಗನಾಂಬರೆ' 'ಅಧಿಮಾನಸಸದನೆ' ಹಾಗು 'ಪುಲಕಾವೇಶಂ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ವರ್ಣನೆಯ ಉಳಿದ ಭಾಗವೆಲ್ಲ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಮುಖ ಹಾಗು ತಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಆತ್ಮದ 'ಧೂರ್ಜಟಿಕೇಶಂ' ಎಂಬುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಯೋಗ. ಆದರೆ ಕವಿಯ ಮುಡಿಯ ಮೇಲೆ ಅಡಿಯಿಟ್ಟು ನಿಂತ ಅಧಿ ದೇವತೆಯ ಮುಖ ಹಾಗು ತಲೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ. ಹಣೆ ಆಕಾಶದೊಡನೆ ತಾಕಲಾಡುತ್ತದೆ. 'ಭ್ರೂ ಸುಂದರ ಅದ್ರಿ !' ಎಂದು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಶಬ್ದಗಳಿವೆಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದರೆ ಸುಂದರ ಬೆಟ್ಟಗಳೇ ಆಕೆಯ ಹುಬ್ಬಾಗಿವೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಯನಗಳು ಸರೋವರದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಗಿರಿವನಗಳು ಮುಖದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಶರೀರವು ಸಮುದ್ರದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕೆದರಿದ ಕೂದಲು ಮೇಘದಂತೆಸೆದಿವೆ. ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಆಭರಣಗಳು ಸೂರ್ಯ ಚಂದ್ರರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಅನಂತವು ಸಾಂತವಾಗಿರುವದು ಇಲ್ಲವೆ ಅಮೂರ್ತವು ಮೂರ್ತವಾಗಿರುವದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲುವದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಒಂದು ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲಿ ಸದೆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ ಮಾತ್ರ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ?

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ಸ್ವತಃ ಕವಿಯೇ ಆ 'ಅಧಿದೇವತೆ' ಯನ್ನು ಮೂರ್ತಿ ಯಾಗಿ ಕಾಣಲು ತವಕಪಡದೆ ಇರುವದು. ಆಕೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕವಿಯು ಸಹಜವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ತನ್ನ

ಅನುಭವದ ಸತ್ಯದ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆ ಅಧಿದೇವತೆಯನ್ನು ಕವಿ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ಗುಣ ಅನಂತ ಶಕ್ತಿ ಯೆಂದು ಆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕವಿ ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರಣ, ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ ಆ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಕವಿ ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ನಿರ್ಗುಣ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಈ ಅಧಿದೇವತೆ ತಾಯಿಯಂತೆ ಹಾಲಾಗಿ ಚೈತನ್ಯ—ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನೀಯುತ್ತಾಳೆ. ವಧುವಾಗಿ ವಧುವಿನ ರುಚಿ ಆನಂದ ಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಗುರುವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಗೂ ಕಾಣ್ಕೆಗೂ ಬೆಳಕಾಗುತ್ತಾಳೆ. 'ಅಸ್ತಿ-ಪ್ರಿಯ-ಭಾತಿ' ಎಂಬ ಮೂರು ತೆರನಾದ ಇರುವಿಕೆಗಳಿಗೂ ಪೋಷಕಳಾಗು ತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ಅನಂತಳು ಸಾಂತದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪಡೆಯುವಾಗ ಕವಿಯ ಸ್ಥಿತಿ ಏನಾಗಿದೆ ? ರಸದದ್ರಿಯಾದ ಸುರ ಹೊನ್ನೆಯೆಡೆಗೆ ನಡೆದ ಕವಿ 'ಇಲ್ಲ'ದಾಗುತ್ತಾನೆ,-ಬಯಲಾಗುತ್ತಾನೆ ! ಅವನೂ ನಿರ್ಗುಣನಾಗುತ್ತಾನೆ ! 'ಅಂಬರವಪು' ಇಲ್ಲವೆ ಗಗನದೇಹಿಯಾಗಿ-ಬಯಲಾಗಿ- ನಿರ್ವಯಲೇ ಆದ ಅಧಿದೇವತೆಯಿಂದ ಸತ್ ಜ್ಯೋತಿ—ಆನಂದಗಳನ್ನು ಪಡೆಯು ತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ-ವಧು-ಹಾಗು ಗುರುವಿನ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನ ದಲ್ಲಿಯ ಕಾಂತಾ-ಮಿತ್ರ-ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ.

'ಮಧು' ವಿನಿಂದ ಒಂದು ಮಾತು ಕವಿಗೆ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕವಿ ನೆನೆದಿದ್ದಾನೆ,—ಆ ವೃಕ್ಷದ ನಿರಂತರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲು. ಶೂನ್ಯವು ಬೆಸಲಾಗಿ ಆನಂದವು ಜೇನಿನಂತೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಬಿರುಕುಬಿರುಕಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುವ ಋಗ್ವೇದದ ಓರ್ವ ಮಹರ್ಷಿಯ ಐದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷದ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವವನ್ನು ಕವಿ ಈಗ ನೆನೆಯುತ್ತಾನೆ : ಮಧು ತುಂಬಿದ ಗಾಳಿ ಬೀಸುತ್ತಿದೆ ! ಮಧು ತುಂಬಿದ ನದಿ ಹರಿಯುತ್ತಿವೆ ! ಓಷಧಿಗಳೆಲ್ಲ ಮಧುಮಯವಾಗಿವೆ ! ರಾತ್ರಿ-ಮುಂಜಾವು ಮಧುವಿನಿಂದ ತುಂಬಿವೆ ! ಪಾರ್ಥಿವ ರಜವೂ ಮಧುಮತ್ತಾಗಿದೆ ! ಪಿತೃವಾದ ದ್ಯುಲೋಕವೂ ಮಧು ! ವನಸ್ಪತಿಗಳೆಲ್ಲ ಮಧುಮಾನ್ ! ಸೂರ್ಯ ಮಧುಮಾನ್ ! ಅವನ ಕಿರಣಗಳೆಲ್ಲ (ಗೋಗಳು) ನಮಗೆ ಮಧುಮಯವಾಗಲಿ !

ಈ ಕವನದ ಸ್ಥೂಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರಾವಣದ ಮುಂಜಾವಿನ ಚೆಲುವು, ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಪರಿಸರದ ಸೊಬಗು, ಇವೆಲ್ಲವು ಗಳಿಂದ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಒದಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಸನ್ನತೆ, ಕವಿ-ತರುವಿನ ಸಂಯೋಗ, ಅದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿ ತರುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಆವಿರ್ಭೂತಿ, ಆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ನಿರ್ಗುಣ ವಿಶ್ವರೂಪ, ಕವಿ ಇಲ್ಲದಾಗುವಿಕೆ, ಋಗ್ವೇದದ 'ಮಧುವಾತಾ' ಅನು ಭವಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ : ಇವೆಲ್ಲ ಬರಿ ಕವನದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯ ಹೆಜ್ಜೆ

ಗಳಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ಅನುಭವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ವಿವಿಧ ಪದರುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ವಿವರಿಸಲಾಗುವದು.

4

ನಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಮೂರನೆಯ ಕವಿತೆ ಅಡಿಗರು ರಚಿಸಿದ 'ಭೂತ' ಎಂಬುದು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಠಿಣ. ಅನೇಕ ಸಲ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೂ ಕೆಲವೊಂದು ಅಸ್ಫುಟತೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕವನವು ಹಿಡಿದ ದಿಕ್ಕು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೂತಕಾಲ ಕಳೆದು ಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಅದನ್ನು ನಾವು ಅಲಕ್ಷಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ 'ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳು' ಇವತ್ತಿಗೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಭೂತಕಾಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಬಿಡಿಸದೆ ನಾವು ಮುಂದೆ ಸಾಗುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳು ಎರಡು ತೆರನಾಗಿವೆ. ಹುಗಿದ ಹಳೆ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿಯ ಕತ್ತಲು ಹಲಸಿನ ಗಾಳದ ಹಾಗೆ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ತುಳಸಿವೃಂದಾವನದ ಪೂಜೆಯಂತಹ ಒಂದು ಸಾದಾ ಪರಂಪರಾಗತ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸಹ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯಕಿರಣ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಜೋಗುಳ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸಹ ಆ ಕಿರಣಕ್ಕೆ ಹಾಯ್ದು ಕತ್ತಲೆ ವ್ಯಾಪಿಸ ಬಯಸುತ್ತದೆ. 'ಹೊದರಾ'ದ ವೃಂದಾವನವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವದು ಕಠಿಣವಲ್ಲ.

ಕತ್ತಲಲ್ಲಿಯೇ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಕವಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ತರಹದ ಭ್ರೂಣ ಗೂಢಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಒಂದು 'ಚಿನ್ನದ ಗೆರೆ'; ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಯ ದಿನ ಕಂದಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೋ ಬಿದ್ದು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿರುವ 'ಗುರಿ ಸುಟ್ಟತಾರೆ,' ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂದರೆ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳೆಂದರೆ ಬರಿ ಕತ್ತಲೆ, ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ, ಕುರುಡುನಂಬಿಕೆ, ಮೂಢಾಚಾರಗಳೆಂದಲ್ಲ. ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ನಮಗೆ ಬಂದುದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾದುದೂ ಜೀವದಾಯಕವಾದುದೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಅಪ್ಪಟ ಚಿನ್ನ ಈಗ ಮಿಶ್ರ ಲೋಹವಾಗಿದೆ. ಆದರ್ಶವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದ ತಾರೆ ತನ್ನ ಗುರಿ ಯನ್ನೇ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಇವುಗಳ ಪುನರ್ಯೋಜನೆ ಹೇಗೆಂಬು ದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೂರನೆಯ ತರಹದ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳೂ ಇವೆ. ಇವು ಇಂದಿನ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ದಿನದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಾಳ್ಗಡಲ ನೀರಿನ ಕೆಳಗೆ ಏಳು ಮಂಜಿನ ಶಿಖರಗಳು ಇಲ್ಲವೆ Icebergs ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಯಾವಾಗ ಹಡಗಗಳನ್ನೊಡೆದು ಚೂರು ಮಾಡುವವೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು ! ಅಲ್ಲಿ ಮಂಜು ಮುಸುಕಿದ ಒಂದು 'ಮುಗ್ಧ' ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯಿದೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅದು ಅಗ್ನಿವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ

ಇದ್ದವರ ಮೇಲೆ ಎಸೆಯುತ್ತದೆ ; ಸನಾತನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೂತನ ಜಗದ ಜೀವನ ವನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೀರ ಮೇಲೆ ಒಂದು 'ಮಡಿ' ಇಲ್ಲವೆ ತೋಟದ ಒಂದು ಹಾಸುಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಭಾಗವೂ ಇದೆ. ಬಾಳ್ಗಡಲಿನ ನೀರನ್ನುಂಡು ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಸಿಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಭೂತಕಾಲದ ಸಂಬಂಧ ಜೀವದಾಯಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ 'ಮಡಿ' ಶುದ್ಧವೂ ಆಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ತರಹದ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳೂ ಇವೆ. ಖಾಲಿ 'ಅಸ್ಥಿಪಂಜರ' ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆರೆಯುಲು ಕಾತರಗೊಂಡ 'ತಿರುಗು ಮುರುಗು ಪಾದದ ಪರಿಷೆ' ಇಲ್ಲವೆ ಭೂತಗಳ ಗುಂಪು ವಿಮೋಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಿರುಗುತ್ತಿವೆ. ನಿಂತ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಚಲನೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಹೊಸ ಬೆಳೆಗೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಡಬಲ್ಲ ಬೀಜಾಣುಗಳು, ಉಳಿ ದವರನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಜಾಲದಾಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿವೆ. ಕೇರೆಣ್ಣೆ ? ಹಾಗು ಕರಿಭಸ್ಮ ವನ್ನು ಕಲಿಸಿ ಲಿಂಗಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಬಸವನಿಗೆ ಮೈ ತುಂಬ ಬಡಿದು ಅದಕ್ಕೆ ದೇವತ್ವವನ್ನೂ ನಿರ್ಜೀವತ್ವವನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಆರೋಪಿಸುವಂತೆ ಈ ಬೀಜಾಣುಗಳು ನೀರಿನ ಸ್ಥಗಿತತ್ವಕ್ಕೆ ಒಂದು ಲಿಂಗರೂಪವನ್ನೇ ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. 'ಕಂತಿಕ್ಕೈ' ಎಂದರೆ ಹೀಗೆ ಆ ಎಣ್ಣೆಭಸ್ಮದ ಒಂದು ಕೈ Coating ಕೊಡುವದು. ('ಕಂತಿ' ಎಂದರೆ ಈದ ಆಕಳವೆಂದೂ ಅರ್ಥವಿದೆ.) ಹೊರಂಗಣದ ರಂಗುರಂಗಿನಲ್ಲಿ ಬರಲು ಈ ಎಲ್ಲ ಪರಿಷೆ-ಜಾಲಗಳು ಹವಣಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಇಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬಂದ ತತ್ವ-ಸತ್ವಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯಿಲ್ಲ ದಂತಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಪಿತೃಗಳೂ ಪಿತಾಮಹರೂ ನೀರು ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದೆ-ನಮ್ಮಿಂದ ಎಳ್ಳು ನೀರಿಲ್ಲದೆ ಸಹ-ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಳಿ ಗುಂಟ ಇಲ್ಲವೆ ತೆರೆಗುಂಟ ಬಂದು ನೆಲವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ಕಾಲೂರಿ ನಿಲ್ಲುವ ದೈವವಿಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ದೆವ್ವಗಳನ್ನು ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವ ಇಲ್ಲವೆ ಎಳ್ಳು ನೀರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಮೌನಗೊಳಿಸುವ ವಿಧಾನ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಂದ್ರಜಾಲ ಗೊತ್ತಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅವರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಮಂತ್ರಗಳು ಇನ್ನೂ ಬರುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾವು ಬರಿ ಯಾಂತ್ರಿಕ ವಾಗಿ ಮಂತ್ರ ಪಠಿಸುವ ಪುರೋಹಿತರನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಮಂತ್ರ ತಿಳಿಯದೆ ಹೋದವೆಂದು ಈಗ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಡುವಣದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ 'ಪಂಡಿತ'ರು ಹೇಳುವದನ್ನು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ನಾವೂ 'ಪಶ್ಚಿಮ ಬುದ್ಧಿ' ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹೇಬ ರಾಗಹತ್ತಿದೇವೆ. ಇನ್ನಾದರೂ ಹಿಂದೆ ನಡೆದದ್ದರ ವಿಚಾರ-ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಬೇಕು. ಭೂತಕಾಲದ ಕೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲರ್ಹವಾದುದು, ಯಾವುದಲ್ಲ ವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು. ವೇದದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿ ಕರ್ಮಗಳ ಯುಕ್ತಾಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನಾದರೂ ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಹಾಗಾದರೆ ನಾವೀಗ ಮಾಡಬೇಕಾದುದೇನು ? ಅಗೆಯುವದೇ ಈಗಿನ ಕೆಲಸ. ಹುಗಿದು ಹೋದ ಚಿನ್ನದ ಆದಿರನ್ನು ಮೊದಲು ಮಣ್ಣಿನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಬೇಕು.

ಅನ್ನಮಯ, ಪ್ರಾಣಮಯ, ಮನೋಮಯ 'ಕೋಶ'ಗಳಲ್ಲಿ ಸಹನೆ-ಸಂಯಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಕೋಶದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಅದಿರನ್ನು ಅಪ್ಪಟ ಚಿನ್ನವಾಗುವಂತೆ ಸುಟ್ಟು ಸೋಸುವ ಅಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಬೇಕು. ಕೊನೆಗೆ, ಆನಂದಮಯ ಕೋಶದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಆ ಹೊನ್ನನ್ನು-ನಮ್ಮ ಆತ್ಮವನ್ನು-ಕಾಯಿಸಿ, ಹಿಡಿದು ಬ ಡಿ ದು ಇಷ್ಟದೇವತಾ ವಿಗ್ರಹಕ್ಕೊಗ್ಗಿಸುವ-ಪರಮಾತ್ಮನಂತಾಗಿಸುವ ಅಸಲು ಕಸುಬನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಗಳನ್ನೂ ಮೂಢ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದೊಗೆದ ನಾವು ಈಗ ವಿಜ್ಞಾನಮಯ ಆನಂದಮಯ ಕೋಶಗಳ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳ ಭವಿಷ್ಯತ್ತೇನು? ಹಳೆಯ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುವ ನೀರಿದೆ. ಆದರೆ ಸೂರ್ಯನಿಂದ ಕಾಯ್ದ ನೀರಿನ ಆವಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಮೇಲಕ್ಕೇಳುತ್ತಿದೆ. ಆಕಾಶದುದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಉಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಆವಿ ಕಾರಣ ರೂಪಗಳನ್ನು-ವೃಷ್ಟಿಗರೆಯುವ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯುಳ್ಳ ಮೇಘರೂಪಗಳನ್ನು-ಧರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಆವಿಯ ಒಂದೊಂದು ಬಿಂದುವೂ ಮಳೆಮೋಡಗಳ ಖಾಲಿ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂದು ಭ್ರೂಣವು ತನ್ನ ಬೆಳುವಣಿಗೆಗಾಗಿ ನವ ಮಾಸ ಗರ್ಭದೊಳಗೆ ಕಾಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಋತುಮಾನವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ. ಮುಂದೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಸವ ವೇದನೆಗಳು ಬಂದಂತೆ ಗುಡುಗು ಸಿಡಿಲಿನ ಆರ್ಭಟವಾಗಿ ಮಳೆ ಬೀಳುವ ಸಮಯ ಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮೆಡೆಗೆ ನಡೆದು ಬಂದ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಗೆ ವಿಮೋಚನೆಯೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಾರವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವದು ; ಆವಿಯಾಗಿ ಬಿಂದುವಾಗಿ ನಿಂತ ಹಳೆ ಬಾವಿಯ ನೀರು ಮಳೆಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಇಳೆ-ಬೆಳೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿಸುವದು. ಆಗ ಕರ್ಮಭೂಮಿಯಾದ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೇಗಿಲ ಹೊಡೆದು ಬಿತ್ತಿದ ಗದ್ದೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆ ಹುಲುಸಾಗಿ ಅದರ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ನಾವು ಒಂದು ವರಣ ಇಲ್ಲವೆ ಬೇಲಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ಹೊಲಗಳಲ್ಲಿ ಭತ್ತ-ಗೋದಿಗಳೂ ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಬಾಲಕರು ಆಡುವ ತೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣುಗಳೂ ಸಮೃದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದು ದೇಶವೆಲ್ಲ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅರಳುತ್ತದೆ. ನಗರಗಳಲ್ಲಿಯ ಗುಡಿ-ಗೋಪುರಗಳಿಗೆ ಬಂಗಾರ ಶಿಖರ ಬರುತ್ತವೆ. ಆಗ ರಾಜ್ಯ ನಿಜವಾಗಿ ರಾಮರಾಜ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಳು ಬಾವಿಯಂತೆ ಕ್ಷಯಿಸಿ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿದೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಇಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಾದಿವೆ ಆ ನಾಲ್ಕು ತರಹದ ಭ್ರೂಣ ಗೂಢಗಳು—ಇಷ್ಟ ಅನಿಷ್ಟ, ದೈನಂದಿನದ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವಬೀರಬಲ್ಲವು ಹಾಗು ತಾಳ್ಮೆಗೆಟ್ಟು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಕಾಯುತ್ತಿರುವವು. ಪಿತಾಮಹ-ಪಿತೃಗಳಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವ, ಇಲ್ಲವೇ ಅದನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕ ಹಾಗು ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಆಚರಿಸುವ ಕಲೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜೀವಂತತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲ ಮಂತ್ರ-ಶಕ್ತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ. ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ

ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಬೇಸತ್ತು ನಾವು ಪಡುವಣದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದೇವೆ. ಇನ್ನಾದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಾಳವನ್ನು ಕಂಡು ಅದನ್ನು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅನ್ನಮಯವನ್ನು ಗೆದ್ದು ವಿಜ್ಞಾನಮಯ–ಆನಂದಮಯಕೋಶಗಳ ಅಪರಂಜಿವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನು ಆತ್ಮಸಾತ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಗ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಯಾಣಮಯವಾಗಿದ್ದ ಸಾರ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯವು ಉಜ್ವಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೊಸತೊಂದು ಸುವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವೆವು. ಇದಿಷ್ಟು ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಚಿಂತನ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಿವೆ.

5

ಇನ್ನು ಈ ಮೂರು ಕವನಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾವ್ಯಾಂಗವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಕವಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಭಾಷೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆ (Poetic diction) ಯನ್ನೂ ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ತಳಪಾಯವಿದೆ. 'ಮುದ್ದುವಿಠಲಗೆ ಮಾರಿಕೊಂಡದಾಸಿ !'; 'ಜಡಿ ಮಳೆಯು ಜಡಿವಂತೆ' ; 'ಜೀವವನು ಚಾಚಿ ಮುಗಿಲಂಗಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಿ' ; 'ಮೀಸಲದ ರಸ' ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ನುಡಿ–ಪಡೆ ನುಡಿಗಳ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಮುದ್ರೆ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಪಳೆಮಾತುಗಳನ್ನು (Archaisms) ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. **ಉಗೆವಾಡ ; ಕೋರಕ ; ತಾರಗೆ ; ಸೊಲ್ಲು** ; ತನಿಗುಸುರು ; **ಲಲ್ಲೆವಾತು ; ಸತ್ತಿಗೆ ; ಸೂಸಲ ;** **ಅರಸಂಚೆ ;** ಇವುಗಳಲ್ಲಿ **ಕೋರಕ ; ತಾರಗೆ ; ಸೊಲ್ಲು ; ಅರಸಂಚೆ :** ಇವುಗಳನ್ನು ಬರಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ (Literary) ಶಬ್ದಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. 'ಬಗೆ' ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿದೆ. 'ಒಳಹಾಡು' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಒಂದು ಸೃಷ್ಟ ಪದ ಇಲ್ಲವೆ ನೂತನ ರಚನೆಯೆನ್ನಬಹುದು. 'ದರದಳಿತ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವೂ 'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ'ವೆನ್ನಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹಲವಾರು ಹಳೆಯ ಹಾಗು ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶಬ್ದಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳಕೆಮಾತುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ, ಮುಖ್ಯತಃ ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಪದಸಂಯೋಜನೆ ಕವನದ ರಸವಂತಿಕೆಗೆ ವಾಹಕವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಔಚಿತ್ಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ 'ವರವ ನೀಡೆ !' 'ಧನ್ಯ ಮಾಡೇ !' 'ಬೆರೆತು ಕೂಡೇ !' 'ನಾಟ್ಯವಾಡೇ !'

'ಮೌನ ಬೇಡೇ !' 'ಹಾಗೆ ಯಾಡೇ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧನೆಗಳಿವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೇವಿಯ ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತದಲ್ಲಿ 'ಇಡಿಯಿಳಿಯ ಹಸುರಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ಮಾಡುವುದು'; 'ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವುದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯು ಕಾಳು' ಎಂಬ ಕರಾರಿನ ವಚನಗಳೂ 'ಮೀಸಲದ ರಸವುಳ್ಳ ಒಳಹಾಡ ಹಾಡು' ಮತ್ತು 'ದೇವನೊಡನುಡಿವಂತೆ ಮಾಡು ಮೆಚ್ಚಿ' ಎಂಬ ಆಜ್ಞೆಗಳೂ ಇವೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ 'ಏಳು ಮಲಗಿದೆ ಯೇಕೆ ಶರಣನಾಡೆ ?' ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಕೊಡುವ ಪ್ರಶ್ನರೂಪವಿದ್ದರೆ, 'ಇಲ್ಲದಿರೆ ಹಾಡುವುದು ನನ್ನ ಪಾಡೆ ?' ಎಂಬ ಕವಿಯ ಉಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿನಯ–ಆದರಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯಿದೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಸಂಬೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ 'ಕೋರಕದಂತೆ ಬಾಯ್ದೆರೆದ ಚೆನ್ನೆ' ! 'ವಚನ ಬ್ರಹ್ಮನ ವಧುವೆ !' 'ಶಾಂತೆ !' 'ಓ ಹಾಡೆ !' ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಮಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಾಕ್ಯ ವಿಶೇಷ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಲ್ಲವೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪವಾಕ್ಯಗಳಿರುತ್ತವೆ (Clauses). 'ತುಸುವು ಕೇಳಲು ಕೂಡ ಸೊಲ್ಲು ಮರೆತಿರಬೇಕು' 'ಮುಂಗೈಯ ಮೇಲೆ ಅಂಗಜನ ಅರಗಿಳಿ ಯಿರಿಸಿ' ಮು. 'ಬಿಡಿಸಿ ಸೆರೆವಿಡಿದು', ಮು. ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಮಾಲೆ ಐದಾರು ತರಹದ ವಾಕ್ಯವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದೆ. ವಿಶೇಷತಃ ಶ್ಲೇಷದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಅದರ ಅರ್ಥ ವೈವಿಧ್ಯವು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಸೂತ್ರಬದ್ಧ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೊಡನೆ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕವನದ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರು ತ್ತದೆ. ಕೋಕಿಲವ 'ಸರಸಿ' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಯ ತೂಕ ತಪ್ಪಿ ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೊದಲಿನ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲೊಂದೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಅಧಿದೇವತಾ ಆವಿರ್ಭೂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಕವನ ಗಳ ಭಾಷಾ ಹಾಗು ಶೈಲಿಯ ವೈಭವವು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಆ ಕವಿತೆಗಳ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಬಹುತೇಕ ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಭೂಯಿಷ್ಠ ಪದಸಂಯೋಜನೆಯಿದೆ. **ಅಧಿದೇವತಾ, ಆವಿರ್ಭೂತಿ, ಪರಿವೇಷ, ಶರಧಿಶರೀರೆ, ಗಿರಿವನವದನೆ, ಗಗನಾಂಬರೆ, ಅಧಿಮಾನಸಸದನೆ, ನಯನಸರೋವರೆ, ಧೂರ್ಜಟಿಕೇಶಂ, ಮೇಘಾಂತರ,** ಮು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಳಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳು ಹಾಗು ಹಳಗನ್ನಡದ ಅನುಸ್ವಾರ : **ಕೋಲ್ಗದಿರು ; ಐಕಿಲ್ಬಂಡೆ ; ಸಿರಿಹೊತ್ತಾರೆ** (ಒಳ್ಳೆಯ ಮುಂಜಾವು) ಹಾಗು **ಕೀಸು** ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಯೋಜಿತವಾಗಿವೆಯೋ ಏನೋ. ಅನೇಕ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶಬ್ದಗಳಿವೆ : **ನೇಸರು; ಐತರು; ಚಿಂಬಿಸಲು; ಜೇನ್‌ದುಂಬಿ; ಇಂಚರ; ಕೈದೋಂಟ** ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪದ ಇಲ್ಲವೇ ಸಮಾಸಗಳಿವೆಯೆನ್ನಬಹುದು; **ಅಮೃತಾಹಾರ; ರಸದ್ಯೈವ, ರೋಮಾಂಚಿಸು, ಮೃತ್‌ತನು, ಚಿತ್‌ತನು, ರಸತತ್ವ, ಶರಧಿಶರೀರೆ,**

ಗಿರಿವನವದನೆ, ಗಗನಾಂಬರೆ, ಅಧಿಮಾನಸಸದನೆ, ನಯನಸರೋವರೆ, ಪುಲಕಾವೇಶ, ಮೇಘಾಂತರ, ರುದ್ರಾಭರಣ. ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಸಮಾಸಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಸಮಾಸ ಗಳಾಗಿವೆ. (Nonce-words) 'ರೋಮಾಂಚಿಸು' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಇಸು' ಪ್ರತ್ಯಯದ ಪ್ರಯೋಗ ಉಳಿಯತಕ್ಕುದಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಬಳಕೆ ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿ, ಒಂದು ಸುಪ್ರಸನ್ನ ಮೂಡಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ನಿಯೋಜಿತವಾಗಿದೆ. ಎಷ್ಟೊಂದು ಬಿಗುವಿನಿಂದ ಹಾಗು ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಭಾಷೆ ಯನ್ನು ಕುವೆಂಪುರವರು ಉಪಯೋಗಿಸಬಲ್ಲರೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನ'ದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲುಬಾಣ ಹಿಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಗೋಲಿ ಗುಂಡಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ನಮಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನೋಹರವಾದ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ಈ ಕವನವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. 'ಹಾಲ್ ಸೊರಸುವ' ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಸೊರಸುವ' ಇದು 'ಸುರಿಸುವ' ಎಂಬುದರ ರೂಪಭೇದವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಸುರವಾಗಿತ್ತು', 'ಹೊನ್ನಾಗಿತ್ತು' ಎಂದು 'ಸುರಹೊನ್ನೆ' ಶಬ್ದದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋ ಗಿಸಿದ ಶ್ಲೇಷವು ಈ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರೊಡನೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗು ಹಳಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಬರುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಅರ್ಧಕ್ಕರ್ಧ ಬೆರೆತು ಮುಂದೆ ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಬರುವ ಅವತರಣಿಕೆಗಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯ'ದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ 'ಅಸಾಮಾನ್ಯ' ವಾದ ಒಂದು ಅನುಭವ ಕವಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅರ್ಧ ಬಳಕೆಮಾತಿನೊಡನೆ ಅರ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತು ಬೆರೆಯುವ ವಿಧಾನ (ಆವಿರ್ಭೂತಿಯ ವರ್ಣನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ) ಇದನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. 'ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಮರ ದಿಟಕೂ ಸುರವಾಗಿತ್ತು' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ವರ್ಣನೆ 'ಕಂಪಿನಹೊಳೆ ಹರಿ ದಿತ್ತು', 'ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿತ್ತು', 'ರಂಗೋಲಿಯನೆಸೆದಿತ್ತು', 'ವೇದಿಕೆಯಾಯಿತ್ತು', 'ಅದ್ಭುತವಾಯಿತ್ತು' ಎಂದು ಭೂತಕಾಲದ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳ ಕಥನ ನೇರವಾಗಿ ಸಾಗು ತ್ತದೆ. ಈ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಸರ್ವಮಾನ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಬೇಕಾದಾಗ ಕವಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ '**ತಾನಾದುದು** ಅಮೃತಾದಾರ' 'ಮೋಕ್ಷಕೆ ತವರಾದುದೊತಾನ್ ಈ ಸಂಸಾರ'ಎಂದು ಭೂತಕಾಲದ ಪ್ರಭೇದರೂಪಗಳನ್ನು ಕವಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವೆಂದರೆ ಬಂದ ಹೊಸ ಅನುಭವದ ನಿರೂಪಣ. ಇಲ್ಲಿ ಒತ್ತುಳ್ಳ ಭೂತಕಾಲರೂಪವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಅವ್ಯಾಹತ ತೆಯು ಗೋಚರವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಕವಿಯು **ಆವಿರ್ಭವಿಸಿತು, ಅವತರಿಸಿತು, ತಾಗಿತು, ಸ್ಪಂದಿಸಿತು, ಪುಲಕಿಸಿತು, ರೋಮಾಂಚಿಸಿತು, ಸಂಭವಿಸಿತು, ಕೀಸಿತು, ಆಚ್ಛಾದಿಸಿತು** ಎಂದು ಒತ್ತಿಲ್ಲದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವೆಂದರೆ 'ಚಿತ್‌ತನುವಾಯ್ತೋ ಪೃಥಿವಿ !' ಎಂಬಲ್ಲಿಯ **ಆಯ್ತು** ಪ್ರಯೋಗ.

ಆದರೆ ಇದು ಇನ್ನೊಂದು ಅವ್ಯಾಹತತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೃತ್ ತನು ಚಿತ್‌ತನು **ಆಯ್ತು**. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರವಿ–ಚಂದ್ರರು ರುದ್ರಾಭರಣಗಳಂತೆ ರುಂದ್ರ **ಆಧರು**. 'ನಾನು ಇಲ್ಲಾಗಿ, ಅಂಬರವಪುವಾಗಿ, ಎಲ್ಲವನು ತುಂಬಿದೆ.' ಅಧಿದೇವತೆಯು :

ಹಾಲಾದಳು ತಾಯಾಗಿ,
ಮಧುವಾದಳು ವಧುವಾಗಿ,
ಬೆಳಕಾದಳು ಗುರುವಾಗಿ

ಹೀಗೆ ಕವಿ ಇಲ್ಲಿ **ಆಗು** ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾಪದವನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದಿಂದ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹಾಗು ತನಗೆ ಕಂಡಂತೆ ಅಧಿದೇವತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು 'ಆಗು' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅರ್ಥ ವರ್ಣನೆ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಪಡೆನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಗುಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕ ವಾಕ್ಯಾಂಗ ಭಾಗಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ನುಡಿ ಜೋಡಣೆಗಳು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ :

"ಶರಧಿಶರೀರೆ ; ಗಿರಿವನವದನೆ ;
ಗಗನಾಂಬರೆ ; ಅಧಿಮಾನಸಸದನೆ ;
ನಯನಸರೋವರೆ ;
ಭ್ರೂ ಸುಂದರ ಅದ್ರಿ !"

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಈ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಉಪಮಿಸುವ 'ಮಧುವಾಖುತಾಯತೇ' ಬಂದಾಗ ಅದು ತನ್ನ ಶಬ್ದಗುಂಫನ ಹಾಗು ವಾಕ್ಯವಿಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕವನದ ಹಾಗು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ರೀತಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು 'ಭೂತ'ದಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನದ ತಳಪಾಯಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಳಕೆ ಮಾತಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಕವಿತೆಗೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ತಳಹದಿಯಿದೆ. ಅಡಿಗರ ಕವನದಲ್ಲಿ **'ಅಳ್ಳಳ್ಳಾಯಿ'**,**'ತೆಕ್ಕಾಮುಕ್ಕಿ'**, **'ಹೊಳೆವುದು'**, **'ಖಾಲಿ'**, **'ಆಗೆವಾಗ್ಗೆ'**, **'ಕೊಂಚ'**: ಈ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬಳಕೆಮಾತಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ತರುತ್ತಿವೆ ನಿಜ. ಆದರೆ 'ಖಾಲಿ'ಯ ಜೊತೆಗೇ 'ಕಂಕಾಲ' ಬರುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ನುಡಿಜೋಡಣೆ(Phrases)ಹಾಗು ಅಷ್ಟೊಂದು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರದ ಶಬ್ದಗಳು ಅಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದು ಇದನ್ನೊಂದು ಪಾಂಡಿತ್ಯಪ್ರಚುರಕವಿತೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಬಳಕೆಮಾತಿನ ತಳಪಾಯಕ್ಕಿಂತ ಇದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಯ್ದು ತಂದ ಶಬ್ದಸಮುಚ್ಚಯದ ತಳಪಾಯವಿದೆಯೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳ ಬಳಕೆಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. **ಹಳೆಬಾವಿ('ಹಳೆಯ ಬಾವಿ'ಗಾಗಿ ಮಿಣುಕುಮೊನೆ), ಹಳಸುಗಾಳ, ಬಿಸಿಲುಕೋಲು, ಕಂತಿಕ್ಕೆ, ಪರದೆಮುರಿ ಮರೆ, ಗೆರೆಮಿರಿವ:** ಇಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳ ಸಮಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. **ತೆವಳು, ಎಗರು, ತಡಕು, ಮುಲುಕು, ಹೆಕ್ಕು, ಲಾಳಿ:** ಇವು ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ ಇಲ್ಲವೆ ಶಬ್ದ ಜೋಡಣೆಗಳಿವೆ. **ಭ್ರೂಣ, ತುಳಸಿ ವೃಂದಾವನ, ಮಂಜಿನ ಶಿಖರಿ, ತರ್ಪಣ, ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸ, ಕರ್ಮಕಾಂಡ, ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ, ಇಷ್ಟದೇವತಾವಿಗ್ರಹ, ಕಾರಣ ಬೀದಿ, ಕರ್ಮಭೂಮಿ, ವೃಂದಾವನ,** ಇವು ತಿಳಿಯದೆ ಕವಿತೆಯು ತಿಳಿಯಲಾರದು. ಅಲ್ಲದೆ **ಗುರಿಸುಟ್ಟ, ಕಂಕಾಲಕೋಣೆ, ಬೀಜಾಣುಜಾಲ, ಪಶ್ಚಿಮಬುದ್ಧಿ, ಪುರೋಹಿತ**(ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ),**ಅಸಲು ಕಸಬು:** ಈ ಶಬ್ದ-ಸಮಾಸಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೆ ಕವಿತೆಯ ಸಾರಗ್ರಹಣದಲ್ಲಿ ಆತಂಕ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆ ಸುಲಭವಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯ ತಳಹದಿ ಇಲ್ಲಿ ಅಯ್ದು ತಳಹದಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಯಾವುದೊಂದು ಬಳಕೆಯ ಪ್ರಕಾರವಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಠಿಣ ಭಾಷೆ ಅವಶ್ಯವಿತ್ತೇನೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ವಿಚಾರಿಸಬಹುದು.

ಇನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಸರಣಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ. **ಕಾದುತ್ತಿದೆ, ಹಾಯುತ್ತಿವೆ, ಮಿಡುಕುತ್ತ(ತ್ತಿ)ದೆ,** ಎಂದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅದೇ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟಿಸಿದಾಗ 'ಚಿನ್ನದ ಗೆರೆ' **ಹೊಳೆವುದು,**-ಭೂತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧುವಾದುದು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಂತೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಕಾಣುತ್ತಾ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಪಿತಾಮಹರು **ಅಲೆವರು.** ಪಶ್ಚಿಮ ಬುದ್ಧಿ ಯಾದವೋ ! ಎಂಬ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಉದ್ಗಾರ ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದಿದೆ- 'ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ-ಕರ್ಮಕಾಂಡಗಳ **ಬಗೆಯಬೇಕು,** ಅಪರಂಜಿವಿದ್ಯೆಗಳ **'ಕಲಿಯಬೇಕು'.** ಈ 'ಬೇಕು' ಪ್ರಯೋಗ ಈ ಕಾರ್ಯದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಮನದಟ್ಟಾಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಕ್ಯತಂತ್ರವೆಂದರೆ ಕುವೆಂಪುರವರ **'ಆವಿರ್ಭೂತಿ'** ಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಕ್ರಿಯಾಪದರಹಿತ ವರ್ಣನ ಪರ ವಾಕ್ಯಾಂಗಭಾಗಗಳು. ಕವನದ ಎರಡನೆಯ ಹಾಗು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಲ್ಲದ ವಾಕ್ಯಾಂಗ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳಿವೆ. ಎರಡನೆಯ ಶ್ಲೋಕದ ಕೊನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾಪದವಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದರಲ್ಲಿ ಅದೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯಾಪದವಿಲ್ಲದೆ ಇವು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿವೆ.

6

ಮೂರು ಕವನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳು ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಲೆಯಾಡುತ್ತ ಕವನಗಳ 'ಧ್ವನಿ'ಯನ್ನು ಬಹಿರಂಗಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ–ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕಾರ್ಥವೂ ಉಳಿದೆರಡನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಓ ಹಾಡಿ'ನಲ್ಲಿಯ ತತ್ವಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರತಿವಾದನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಕಾಂತೆಯಂತೆ ಬಂದು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ನಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಳೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ತೇಜಸ್ಸಾಗಬಹುದು; ಇಲ್ಲವೆ ದೇವಿಯಂತೆ ದಿವ್ಯ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಕರುಣಿಸಬಹುದು; ಅಥವಾ ತಾಯಿಯಂತೆ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಿ, 'ಲಾಲಿ'ಯಂತೆ 'ಶ್ರುತಿ'ಗಳನ್ನು ಕಿವಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಗಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾರವೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೊಳಗಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಜಗತ್ತನ್ನು ಪರಿವರ್ತನಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕರುಣಿಸಬಲ್ಲದು. ಒಡನುಡಿವ ದೇವವಾಣಿಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ವೇದಾಂತಿಕ ತತ್ವವನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕವಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗಪೂಜೆಯ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೇವತೆಯನ್ನು 'ರಸದೈವ' ಎಂದು ಕವಿ ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸಂಯೋಗ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿತು, ರಸತತ್ವ ಸಂಭವಿಸಿತೆಂದು ಕವಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅನುಭವ ತೀರ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿತು. ಅದರ Metaphysics ಇಲ್ಲವೇ ಅಧಿಭೌತಿಕ ವಿವರಣೆ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅನುಭವವು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಹೋಲುವ ಒಂದು ಋಗ್ವೇದಾನುಭವವೂ ಇದೆ. ಇದು ಪರಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಜೂಕಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದ್ದ ಕವಿಚಿತ್ತ ಇಂತಹ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ನಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿರಬಹುದು. ಅಂತೂ ಇಂಥ ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ.

ಭೂತದಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ವಿಕಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸರ್ವಸಾಧಾರಣ ಅನುಭವವೇ ತಳಹದಿಯಾಗಿದೆ. ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆ ಹಾಗು ಅಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಲೋಕಗಳೊಳಗಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಯಾತನೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡುವ ವಿಚಾರಪಿಂಡಗಳೂ ಹಳವಂಡಗಳೂ ವಿಫಲ ಅಭಿಲಾಷೆಗಳೂ ದಮನಿಸಿದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳೂ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಹೊಂದಿದ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇವು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಸಮಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ವಪೂರ್ಣವಾದವುಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಇಂದಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಮಷ್ಟಿಗಳ ಜೀವನ ಚೇತನಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೆಂದಾಗ ನಮಗೆ ಮಿತಿ ಮೀರಿ ಪಡುವಣದ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಮೋಹವನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು. ಮೂಡಣದ ಸಾಧನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಮುಂದೆ

ವ್ಯಷ್ಟಿ–ಸಮಷ್ಟಿಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ಹಾಗು ಸಫಲತೆ ಬಂದೀತು. ಈ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮಾತುಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ : (1) ಉಪಪ್ರಜ್ಞೆ–ಅಪ್ರಜ್ಞೆಗಳ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ವಿಫಲ ವಾಂಛಿತ–ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವರ್ಣನೆ. (2) ನಮ್ಮ ಜನತೆಗೆ ಬೇಕಾದ ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಮೂಡಣ ಪಡುವಣಗಳ ಸಮತೂಕದ ಸಮನ್ವಯವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ.

ಉಳಿದೆರಡು ಕವನಗಳ ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಳವೂ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೂ ಇದೆ. **ಭೂತದ** ತತ್ವದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿನ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಹಣವಿದೆ. ಇವುಗಳಿಗೇ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಅನುಕಂಪದ ಉಸಿರನ್ನು ಬೆರಸಿದ್ದಾನೆ.

7

ಈ ಮೂರು ಕವನಗಳ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಏನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ? ತ್ರಿದ್ವಿಪದಿಗಳ ಒಂದೊಂದು ಶ್ಲೋಕವಾಗುತ್ತ ಎಂಟು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಓ ಹಾಡೆ' ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. 'ಓ ಹಾಡೆ, ಓ ಹಾಡೆ, ಓ ಹಾಡೇ' ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೆ ಪಲ್ಲವಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕವನವನ್ನು ಬರೆದಾಗ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಇನ್ನೂ 'ಹಳತು–ಹೊಸತು'ಗಳ ಘರ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದ್ವಿಪದಿಗಳ ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸವನ್ನು ಕಾಯ್ದಿರವದಲ್ಲದೆ ದ್ವಿತೀಯಾಕ್ಷರ ಪ್ರಾಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶ್ಲೋಕದ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ದ್ವಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಆದಿಪ್ರಾಸವೂ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿದೆ. ಅಂತೇ ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಿಯರಾದ ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕವನವನ್ನೋದಿದಾಗ ನಮಗೆ ಇದರಿಂದ ಯಾವ ಕೊರತೆಯೂ ಉದ್ಭವಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕ ಛಾಂದಸಿಕ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶರೀರ ದೊರೆತಿದೆಯೆಂದು ನಮಗೆನಿಸುತ್ತದೆ.

'ತಡೆಯದಿರು ತಡೆಯದಿರು ಹಾಗೆಯಹಾಡೇ'

•

'ಮುನ್ನ ಬಗೆಯಲಿ ಹಾಡ ನೀ–ನೀನೆ ಹೆತ್ತಿ' ಮುಂತಾದಲ್ಲಿ ಬಂಧದ ಬಿಗುವು ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಛಂದಸ್ಸು ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಹವಣಾಗಿದೆ. 'ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವುದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು' ಮುಂತಾದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತದ ಆಜ್ಞೆಗಳಂತೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ, ಸೂತ್ರಬದ್ಧ ದ್ವಿಪದಿಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರಾಗಣಯುಕ್ತ ಛಾಂದಸಿಕ ದೇಹವಿದ್ದರೂ ಪ್ರಾಸಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಸಾಲುಗಳ ದೀರ್ಘತೆಯಲ್ಲೂ, ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿಯ ಪಙ್ತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಅನಿರ್ಬಂಧಿತವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ

ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದ ಆರು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ 'ಇತ್ತು' ಎಂಬ ಭೂತಕಾಲ ಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ಸಾಲನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ದ್ವಿಪದಿಯಾದ ಎರಡನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ಮೂರನೆಯ ಶ್ಲೋಕ **ಪರಿವಾರ ಅಮೃತಾಹಾರ ಸಂಸಾರ** ಎಂಬ ಪ್ರಾಸದ ಮೇಲೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೊದಲನೆಯ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆರು ಗಣಗಳಿದ್ದರೆ, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಐದು ಹಾಗು ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗುಣಗಳಿವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾವದ ಮಣಿತಗಳನ್ನು ನೆನೆದು ಅದರಂತೆ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳ ದೀರ್ಘತೆ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗು ಪ್ರಾಸಗಳ ಒದವು ಇಡಿ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣೀತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೂತದಲ್ಲಿಯು ತಳಹದಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಐದೈದು ಮಾತ್ರೆಗಳ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳ ಪಙ್ಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿಯು ಒಂದು ಇಲ್ಲವೆ ಎರಡು ಗಣಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಏಳು, ಆರು ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಮೂರು ಮಾತ್ರೆಗಳ, ಕೆಲವೆಡೆಗೆ ಒಂದೇ ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣ ಬರುತ್ತದೆ :

ಬರಿದೇ ಹೀಗೇ ಆಡಿಸುತ್ ತಿದ್ದೇನೆ ಮಂತ್ರದಂಡ

* (7)

ಕಾಡುತ್ತಿವೆ ಭೂತಕಾಲದ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳು

* (6)

ಪುರೋಹಿತರ ನೆಚ್ಚಿ ಪಶ್ಚಿಮಬುದ್ಧಿಯಾದೆವೋ.

* (4)

ಅಗೆವಾಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ ಮಣ್ಣು.

* (3)

ಮಂಜು ಮುಸುಕಿದ ಮುಗ್ಧ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿ.

(1)

ಅಲ್ಲದೆ ಏಳು, ಆರು, ಐದು, ಮೂರು, ಹಾಗು ಎರಡೇ ಗಣಗಳಿದ್ದ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ :

ಅಮಾವಾಸ್ಯೆ । ಕಂದಕಗ । ಳಲ್ಲಿಹೇ । ಗೋ ಬಿದ್ದು
ಒದ್ದಾಡು । ತಿರುವ ಗುರಿ । ಸುಟ್ಟ ತಾರೆ ।

* (7)

ತಾಳವಿಲ್ । ಲದೆ ಮೂಕ । ಸನ್ನೆ ಮುಲು । ಕುವ ತಿರುಗು
ಮುರುಗು ಪಾ । ದದ ಪರಿಪೆ ।

* (6)

ನೀರ ಮೇ । ಲಕ್ಕೊಂದು । ಮಡಿಕೆಳಕ್ । ಏಳುಮಂ । ಜಿನಶಿಖರಿ । (5)

*

ಗುಡಿಗೋಪು । ರಗಳ ಬಂ । ಗಾರ ಶಿಖರ । (3)

*

ಪತ್ರಿಕೆಯ । ಮುಚ್ಚಿದರು । (2)

ಗಣಗಳ ಆಂತರಿಕ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಎಲ್ಲ ಒಳ್ಳೆಯ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆಯಾಗಿ ಪಙ್ಕ್ತಿಗಳು ಕಿರಿದು ಇಲ್ಲವೆ ಉದ್ದವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ಅಧಿದೇವತೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಮೊದಲು ಕಂಡ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ವಿಶೇಷ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನೇನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯ ಆಂತರಿಕ ಹಾಗು ಬಾಹ್ಯ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಭಾವದ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತವೆ.

8

ಇನ್ನು ಈ ಕವನಗಳ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. 'ಓ ಹಾಡೆ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಒಂದು 'ಕಾಂತೆ'ಯದು. ಇನ್ನೊಂದು 'ತಾಯಿ'ಯದು. ಕಾಂತೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯನ್ನು ಆಕೆಯ ಶ್ರುತಿ ಕೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಕವಿಯು ತಾಯಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾಂತೆಯ ತೋಳುಗಳಲ್ಲಿ ಭೋಗಯೋಗಗಳ ಹದವಿದೆ. ಆಕೆಯ ತುಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಜೈನ ವಾಙ್ಮಯ ಮಧುವಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಜನ್ಮದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ವಚನಬ್ರಹ್ಮನ ವಧುವಾಗಿದ್ದಳು. ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಮುದ್ದು ವಿಠಲಗೆ ಮಾರಿಕೊಂಡ ದಾಸಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಳು. ಈಗ ಮುದ್ದಣನ ಲಲ್ಲೆವಾತಿನ ಪ್ರೇಮರಾಶಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಬಗೆಯ ನಗೆಯ ಉಗೆವಾಡದಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಕುಳಿತು, ಜಗವನ್ನೇ ಗೆಲ್ಲುವ ನಸುಕಿನಲ್ಲಿ ಅರೆ ಅರಳಿರುವ ಕಮಲಕೋರಕದಂತೆ ಬಾಯ್ದೆರೆದು ಚೆನ್ನೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತಾರೆಯಂತೆ ಈ ನಲ್ಲೆ ಕಣ್ಸನ್ನೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಕೈಕೇಯಿಯು ದಶರಥನನ್ನು ವರಗಳಿಗಾಗಿ ಕೇಳಿದಂತೆ ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. 'ಜೀವಜೀವಾಳದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಕೂಡು' ಎಂಬುದು ಒಂದು ವರವಾದರೆ 'ಬಂದು ನನ್ನಿದಿರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯವಾಡೆ' ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ವರವಾಗಿದೆ.

ಈ ಎರಡನೆಯ ವರದ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಇದರಲ್ಲಿ ರತಿ ಹಾಗು ಸರಸ್ವತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆಯೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಅಂಗಜನ ಅರಗಿಳಿಯನ್ನು ಮುಂಗೈ ಮೇಲಿರಿಸಬೇಕಾದರೆ ರತಿ ಇಲ್ಲವೆ ರತಿಸಮಾನಳು ಮಾತ್ರ ಅದನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲಳು. ಸುಗ್ಗಿಯ ಕೋಕಿಲವನ್ನು ಮುಂಗಾವ

ಲೆಂದು ಆಕೆ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದನ್ನು ವಾಸಂತಿಕೆಯು(Spring) ರತಿಗಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲಳು. ಆಕೆ ನವಿಲಿನ ಸತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಯೂರ ವಾಹನೆಯಾದ ಸರಸ್ವತಿಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ರತಿಯು ನವಿಲನ್ನು ವಾಹನವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಅದರ ಪುಚ್ಛಗಳಿಂದ ನೂರು ಕಣ್ಣಿನ ಸತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾಳೆ. ರತಿಯ ವಾಹನ ಅರಸಂಚೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಸರಸ್ವತಿಯ ನೆನಪನ್ನು ನಮಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಕೆಯ ಪತಿಯಾದ ಬ್ರಹ್ಮ ಹಂಸವಾಹನನಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಹೀಗೆ ಕವಿಯು ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇವಿಯರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮನ್ವ ಯಿಸಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಗಾಗಿ ಹೊಸತೊಂದು ಪ್ರತಿಮಾಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಂತೆಯ ಹಾಗು ತಾಯಿಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಗಿಳಿ ಹಾಗು ಕೋಕಿಲ ಕಾಂತೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದರೆ ನವಿಲು ಹಾಗು ಹಂಸಗಳು ತಾಯಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. 'ಚೆನ್ನೆ' 'ನಲ್ಲೆ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಿದ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದ 'ವರ'ವನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲ ತಾಯಿಯ ಶ್ರೇಯಾಂಸವೊಂದು ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ನಮಗರಿವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಒಂದೇ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಸಹ ಕವಿಯು ಸೋತು ಮುಗ್ಧನಾಗಿ ಆಕೆಯ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಡನೆ ಕವಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ತಾಯ್ತನದ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಳಲಿದ ಕವಿಯನ್ನು ಆಕೆ ಲಾಲಿ ಹೇಳಿ ಮಲಗಿಸುವ ತಾಯಿಯಂತೆ ಸಂತವಿಸುವದಲ್ಲದೆ, ಕವಿಯು ಹಾಡನ್ನು ನಾಲಗೆಯಿಂದ ಹೇಳುವ ಇಲ್ಲವೆ ಕೈಯಿಂದ ಬರೆಯುವದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯೆ ಅದನ್ನು ಕವಿಯ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೆತ್ತಳು. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಯ ಶ್ರುತಿಗಳೂ–ಅವುಗಳ ಉತ್ಸಾಹದ ಮೂಲಕ ಇಡಿ ಹಾಡೂ–ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ಶಿಶುವಾಗಿದೆ. ಕವಿಯ ನಾಲಗೆ ಆ ಶಿಶುವಿಗೆ–ಈ ಸೊಳ್ನುಡಿಗಳಿಗೆ–ಬರಿ ಸೂಲಗಿತ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೆ ಸಾಕುಮಗುವಾದರೆ ಅವನ ಕವನಗಳು ಆಕೆಯ ಖಾಸ ಮಗುವಾಗಿವೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಬ್ರಹ್ಮನೇ ಆ ಕವನಗಳ ತಂದೆ ಯಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಕವಿ ಕೇಳಿದ 'ಶ್ರುತಿ'ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನವಿದೆ. ಜಡಿ ಮಳೆಯಂತೆ ಹಾಡಬೇಕು. ವರ್ಷಾಕಾಲದ ಸಂತತ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಕಾವ್ಯಸ್ಫೂರ್ತಿ ಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಕವಿಯು ಇಚ್ಛಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಬಿಡಿಸಿ ಸೆರೆವಿಡಿದು' ಮುಂತಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾವ್ಯೂಹದ ಚಮತ್ಕಾರವಿದೆ. ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮಾತನ್ನೇ ಕವಿ 'ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳಿನ' ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುತ್ತು–ರತುನಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಹೊಲದಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತಿ ಮತ್ತೆ ಬರಿ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. 'ಚಿಕ್ಕೆಯ ಕಾಳು' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು : (1) ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಆದರ್ಶಗಳ ಸಂಕೇತ. ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ಆದರ್ಶಮಯ ಜೀವನವನ್ನೇ ಬೆಳೆಯು

ಬೇಕು. (2) ಚಿಕ್ಕೆಯಂತಹ ಜೋಳ ಮುಂತಾದ ಧಾನ್ಯಗಳ ಕಾಳು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾತತ್ಯ ಹಾಗು ಅವ್ಯಾಹತತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಜೋಳದ ಕಾಳಿಗೆ ನೂರು ಜೋಳದ ಕಾಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನೂರಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ: ಹೀಗೆಯೇ ಆ ಕ್ರಮವು ಸಾಗಿರುತ್ತದೆ 'ಜೀವವನ್ನು ಚಾಚಿ' ಮುಂತಾದಲ್ಲಿ ಜೀವವನ್ನು ಮುಗಿಲಿನವರಿಗೆ ರಬ್ಬರಿನಂತೆ ಹೀಚುವ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಯತ್ನದ ಸಂಕೇತವಿದೆ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಸಂತುಷ್ಟ ನಾದ ದೇವನ ವಾಣಿ ಒಡನುಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಮೂರು ವಿಧದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಈ ಕವನವನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿಸಿದೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಮಾಯೋಜನಕ್ಕೆ ಆರು ಆಸ್ಪದಗಳಿವೆ: (1) ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ವರ್ಣನೆ. ಆ ಮರದಿಂದ ಮುಂಜಾವಿನ ವಾಯುಮಂಡಲಕ್ಕೆ ಕಂಪಿನ ಹೊಳೆಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಮರ 'ಸುರ' ಹಾಗು 'ಹೊನ್ನಾ'ಗಿದೆ. ಪರಿಮಳದ ಪರಿವೇಷವನ್ನು ತಳೆದ ಹೂವಿನ ಕೊಡೆಯಾಗಿದೆ. (2) ಪರಿಸರದ ವರ್ಣನೆ. ಚಿನ್ನದ ಸೂರ್ಯ ಚಿಂಬಿಸಿಲ ರಂಗೋಲಿ ಇಕ್ಕಿದಾನೆ. ಗರುಕೆಯ ಹಸಿರು ಉಕ್ಕುವ ನೆಲ ಅವತರಿಸಲಿರುವ ಪಚ್ಚೆಯ ಅಧಿದೇವತೆಗೆ ಪಚ್ಚ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ತುಂಬಿಯ ಮೊರೆ, ಹಕ್ಕಿಯ ಇಂಚರ, ಹೂ ಪರಿವಾರ,—ಎಲ್ಲ ಕವಿ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಅಮೃತಾಹಾರ ವಾಗಿದೆ. (3) ಕವಿ–ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ತರುತನು ರೋಮಾಂಚಿ ಸಿತು. ಮೃತ್‌ತನುವಾದ ಪೃಥಿವಿ ಚಿತ್‌ತನುವಾದಳು. ಆಕಾಶ ಸ್ಪಂದಿಸಿತು. (4) ಬಳಿಕ ಅಪರೂಪದಿಂದ ರೂಪ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಮೂರು ಸುಂದರ ಉಪಮೆ ಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅಧಿದೇವತೆಯ ವಿರಾಟರೂಪ ಸುರಹೊನ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೊದಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದಂತೆ ಈ ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಅಧಿದೇವತೆಯ ನಿರ್ಗುಣ ಅನಂತತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. (5) ಇದ ರಂತೆ ಕವಿಯೂ 'ಇಲ್ಲ'ದಾಗಿ ಗಗನಶರೀರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಧಿದೇವತೆಯು ನಿರಾಕಾರೆ ಹಾಗು ಅನಂತೆಯಾದರೂ ಕವಿಗೆ ಸಾಂತದ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಸೌಂದರ್ಯದಧಿ ದೇವಿಯು ತಾಯಾಗಿ ಕವಿಗೆ ಹಾಲುಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ವಧುವಾಗಿ 'ಮಧು'ವಿನ ಸವಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಗುರುವಾಗಿ ಬೆಳಕನ್ನು ಕರುಣಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ನಿರಾಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೂ **ಹಾಲು, ಮಧು, ಬೆಳಕು** ಎಂಬ ಸಾಂತದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅನುಭವವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಅನಂತವೇ ಈ ಸಾಂತವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. (6) ಮುಂದೆ ಋಗ್ವೇದದ 'ಮಧು'ವಿನ ಸಮೃದ್ಧ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಸುರಹೊನ್ನೆಯು ಅಧಿದೇವತೆಯಾದೊಡನೆ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವು ಅವಳಿಗೆ ವೇದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧಿದೇವತೆಯು ಅನಂತಳಾಗುತ್ತಲೆ ಒಂದು ಸಾಂತ ಅನು ಭವವು ಅವಳಿಂದ ಕವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆಕೆ ಶರಧಿಶರೀರೆಯಾದೊಡನೆ ಕವಿಯೂ ಅಂಬರವಪುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಭವಗಳ ಅನ್ಯೋನ್ಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಕವಿಯು

ಅನುಭವ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೇ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ.

'ಭೂತ'ದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾಯೋಜನೆಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಅಂತರಬೆಂತರ ಪಿಶಾಚಿಗಳಂತೆ ನೆಲೆಗಾಣದ 'ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳ' ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಹಳಬಾವಿಯೊಳ ಕತ್ತಲ ಹಳಸುಗಾಳ ಬಿಸಿಲಕೋಲಿಗೆಗರಿ ತುಳಸಿವೃಂದಾವನದ ಹೊದರಿಗೂ ತೆಕ್ಕಾಮುಕ್ಕಿ ಹಾಯುತ್ತದೆ. ಚಿನ್ನದಂತೆ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕಂದಕದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಗುರಿಸುಟ್ಟ ತಾರೆ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ತುಂಬಿದ ('ತಾರೆ'ಯ ರೀತಿ ಬೇರೆ) ವ್ಯಂಗ್ಯಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ : ನೀರ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಮಡಿ, ಕೆಳಕ್ಕೆ ಏಳು ಮಂಜಿನ ಶಿಖರಿ ಹಾಗು ಮಂಜು ಮುಸುಕಿದ ಮುಗ್ಧ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿ (ಅಗ್ನಿ ನುಡಿ ಉಗಿಯುತ್ತಿದೆ) ನಿಂತ ನೀರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂತಿಕ್ಕೆ ಬಡಿವ ಬೀಜಾಣುಜಾಲ : ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದೂರವಾಗಿದ್ದರೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಕಂಕಾಲ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುಗುಮುರುಗು ಪಾದಗಳ ಪರಿಷೆ ಮಾತ್ರ ಮಸುಕಾದ, ಚಮತ್ಕಾರವುಳ್ಳ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ರಾಮಣೀಯಕ ಅರ್ಥ ಉಚಿತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದುಕೊಂಡು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಸಾಧನೆ'ಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗಲೂ ಈ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ–ವ್ಯಂಗ್ಯತೆಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನ 'ಕೋಶಾವಸ್ಥೆ'ಯಲ್ಲಿ, 'ಗೆರೆಮಿರಿವ ಚಿನ್ನದದಿರಿ'ನಲ್ಲಿ, ಸುಟ್ಟು ಸೋಸುವ ಅಪರಂಜಿ ವಿದ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ, ಹೊನ್ನನ್ನು ಕಾಯಿಸಿ ಇಷ್ಟದೇವತಾವಿಗ್ರಹಕ್ಕೊಗ್ಗಿಸುವ ಅಸಲುಂಕಸುಬಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಾಳಿ ಹೆದ್ದೆರೆಲಾಳಿ ಗಂಟೆ ನೆಲ ಸಿಕ್ಕಿಯೂ ದಕ್ಕದ ಪಿತೃ–ಪಿತಾಮಹರ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕವನ ಬರಿ 'ಹೇಳಿಕೆ'ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಗದ್ಯಮಯತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಹೇಳಿಕೆ'ಗಳೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವಾಗಬಲ್ಲವು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದು ಬಂದು ಆಮೇಲೆ ಬರುವದು ಈ ಗದ್ಯ :

"ಉಚ್ಚಾಟನೆಯು, ತರ್ಪಣದ ತಂತ್ರ ಬಲ್ಲೆ. ಆದರು ಮಂತ್ರ ಮರೆತೆ ;
ಬರಿದೇ ಹೀಗೆ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಮಂತ್ರದಂಡ,
ಪುರೋಹಿತರ ನೆಚ್ಚಿ ಪಶ್ಚಿಮಬುದ್ಧಿಯಾದೆವೋ ;
ಇನ್ನಾದರೂ ಪೂರ್ವ ಮೀಮಾಂಸೆ ಕರ್ಮಕಾಂಡಗಳನ್ನು
ಬಗೆಯಬೇಕು."

'ಸಾಧನೆ'ಯು ಹದಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಹಳಬಾವಿಯ ಆವಿ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ಮೇಘಗಳಾಗಿ ಅಲೆದಾಡಿ ವೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ವರ್ಣನೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ಸತ್ವದ ಉಚಿತ ಸೇವನೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸಫಲತೆಯೇನು ?

"ಅಗೆದುತ್ತ ಗದ್ದೆಗಳ ಕರ್ಮಭೂಮಿಯ ವರಣ ;
ಭತ್ತ ಗೋಧುವೆ ಹಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟ ವೃಂದಾವನ,
ಗುಡಿಗೋಪುರಗಳ ಬಂಗಾರಶಿಖರ."

ಇಲ್ಲಿಯು 'ಸರಲೀಕರಣ' ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಭತ್ತ ಗೋಧುವೆ'ಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಹಣ್ಣು ಬಿಟ್ಟ ವೃಂದಾವನ' ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಜೊತೆಗಾಡಿದ ಗೊಲ್ಲರ ಕನಸನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಭವಿಷ್ಯ ಜೀವನದ ಸಫಲತೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅದು ಚಿತ್ರಿಸಲಾರದು. 'ಗುಡಿಗೋಪುರಗಳ ಬಂಗಾರ ಶಿಖರ' ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನೂ ದೇಶದ ಸಂಪತ್ತನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ 'ಅಸಲುಕಸುಬಿ'ನ ಸಫಲತೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಗುಡಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮಸೀದೆ, ಕ್ರಿಸ್ತಮಂದಿರ, ಜ್ಯೂ ದೇವಾಲಯ, ಎಲ್ಲ ಆಕಾರ ತಳೆದಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಪಙ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸರಲೀಕರಣ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿದೆ.

9

ಈ ಕವನಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ವಿಶೇಷವೇನು ? 'ಓ ಹಾಡೆ'ದಲ್ಲಿಯ ಎಂಟು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೇವಿಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ ; ಆದರೆ ಆಕೆಯ 'ಮಹಾವಾಕ್ಯ'ಗಳಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಮಹಾವಾಕ್ಯಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗೆ ಉತ್ತರರೂಪವಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿ ಒಡನುಡಿಯುತ್ತಿದಾಳೆ. ಕೊನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಲಹರಿ–ಲಹರಿಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಕ್ತಿ–ಆದರಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸುತ್ತ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೂಕ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸೊಬಗು ಹಾಗು ಕಂಪು ಕವಿ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಪರಿಸರವು ಚೆಲುವ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕವಿಚಿತ್ತ ಹಾಗು ಸುರಹೊನ್ನೆಯ ಸಂಯೋಗವಾದಾಗ ಅಧಿದೇವತೆಯ ಅವತರಣ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆ ವಿಶ್ವರೂಪದನ್ನು ನೋಡಿ ಕವಿಯೂ ವಿಸ್ಮಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಧಿದೇವತೆ ಅನಂತೆ ಹಾಗು ನಿರಾಕಾರೆಯಾದಂತೆ ಕವಿಯೂ ಈಗ ಅಂಬರವಪುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಧಿದೇವತೆಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹಾಲಿನಂತೆ, ಮಧುವಿನಂತೆ ಹಾಗು ಬೆಳಕಿನಂತೆ ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕವಿಗೆ ಋಗ್ವೇದದ ಓರ್ವ ಋಷಿಯ ಅನುಭವ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಭೂತ ಎಂಬ ಕವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದ ಶಿಲ್ಪವಿದೆ. ಭೂತದ ಭ್ರೂಣಗೂಢಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕವಿಯು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ತರಹಗಳಿವೆ :

(1) ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಪರಂಪರೆ, (2) ಕಲ್ಯಾಣದ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುವ ಪರಂಪರೆ, (3) ನಿತ್ಯ ಇಂದಿನ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವ ಪರಂಪರೆ, (4) ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಮನೇ ತಡಕಾಡುವ ಪರಂಪರೆ.

ಅಂತೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಗೂ ಇಂದಿನ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಜೀವದಾಯಕವಾದ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆಯುವದ ರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಬೇಕೆಂದೆನಿಸುತ್ತಿದೆ.

'ಅಸಲು ಕಸುಬಿ'ನ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ಸತ್ವವೆಲ್ಲ ಬಂದು ಇಂದಿನ ಜೀವನ ದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದೇಶದ ಜೀವನವು ಸಮೃದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಆದಿ–ಮಧ್ಯ–ಅಂತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಈ ಕವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಶಿಲ್ಪ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದೆ.

10

ಈ ಮೂರು ಕವನಗಳಲ್ಲಿಯ ಮೂಡು ಹಾಗು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳೇನಿವೆಯೆಂಬು ದರ ಆಲೋಚನೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದೀತು. **ಓ ಹಾಡೇ** ಎಂಬಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಬೆಂದ ಭಾವವಿದೆ. ತನಗಿನ್ನೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯ ವರವು ದೊರೆತಿಲ್ಲೆಂದು ಕವಿ ನೊಂದಿ ದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೂ ಈ ಚೆನ್ನೆಯ ರೀತಿ ಅದ್ಭುತವೆಂದೆನಿಸದಿದ್ದರೂ ಆಕೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಕವಿ ಬೆರಗಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ತೆರೆದ ಬಾಯಿಂದ ಏನು ಹೇಳುವಳೆಂಬುದೇ ಇನ್ನೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ವರಗಳನ್ನು ನೀಡೆಂದು ಕವಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೇವಿಯ ಪಾರಮ್ಯದ ಅರಿವು ಕವಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ಆಕೆಯ ಅದ್ಭುತ ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ ಕವಿ ದಂಗುವಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿಯು ಮಗುವನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯು ಕವಿಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಅದ್ಭುತ'ದ ತಿಂಡಿಯಿದ್ದಂತೆ ಇನ್ನೂ ಆದರದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿದೇವಿಯನ್ನು ಕಂಡರೂ ಮಾತೃ ಪ್ರೇಮದ ಮೂಲಕ Sublimity ಯು Beauty ಆಗುತ್ತದೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಸೌಂದರ್ಯದ–ಸುರಹೊನ್ನೆ ಹಾಗು ಅದರ ಪರಿಸರದ–ಮನನವಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ಕವಿಗೆ ಈ ದೃಶ್ಯವೆಲ್ಲ ಅಮೃತಾಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸಾರವು ಮೋಕ್ಷಕ್ಕೆ ತವರಾಗುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶದಿಂದ ಕವಿಯು ಆ ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಸಂಯೋಗವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಸಹಜೋದ್ದೀಪಿತವಾಗಿ ರಸದ್ವೈವತವೇ ಅವತರಿಸುತ್ತದೆ. ಪಿಂಡಾಂಡದೊಡನೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವೂ ಸ್ಪಂದಿಸಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಕವಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದಲ್ಲಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಅದ್ಭುತದ ಅನುಭವ ಬರುತ್ತದೆ. ಆ

ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ತನಗೆ ತಾನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕವಿ ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಧಿದೇವತೆ ನಿರ್ವಯಲಾಗಿದೆ ; ತಾನೂ ಬಯಲಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರಣ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಂಡ ಅಧಿದೇವತೆ ಮತ್ತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿದೇವತೆಯಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಅನುಭವ ವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಲೆಂದು, ಮಧುವೆಂದು, ಬೆಳಕೆಂದು ಕವಿ ಆ ಅನುಭವ ವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾನೆ. ತಾಯಿ ಹಿರಿಯಳಾಗಿ ಆಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಆದರವಿದ್ದರೂ ಪ್ರೀತಿಯು ಮಗುವನ್ನು ಆಕೆಯೊಡನೆ ಒಂದಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವನದಲ್ಲಿಯಂತೆ ತಾಯ್ತನದ ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಭೂತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯ ಕೊಳೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಯೂ ಅಸಹ್ಯಪಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಕೆಲವು ಚೇತನದಾಯಿ ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂ ಹಲವನ್ನೂ ಸಹಾನುಭೂತಿಯನ್ನೂ ತಾಳಿದ್ದಾನೆ. ಪಡುವಣವನ್ನು ಕುರಿತಿದ್ದ ಮೋಹದ ಬಗ್ಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ಉಚಿತ ಸಾಧನೆಯನ್ನು 'ಅಸಲು ಕಸುಬೆಂದು' ಕರೆದು ಅದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಮುಂದೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಸಮಾಧಾನ-ಸಮೃದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ಆಶಾವಾದಿತ್ವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಈ ಅಸಹ್ಯತೆ, ಕುತೂಹಲ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ, ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರೀತಿ, ಆಶಾವಾದಿತ್ವ : ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಚಾರಿಭಾವ ಇಲ್ಲವೆ ಭಾವಲಹರಿಗಳಾಗಿ ಈ ಕವನ ದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಥಿರ ಜೀವನ-ದೃಷ್ಟಿಯ ಸ್ಥಾನ-ಮಾನ ಬಂದಿದೆಯೆಂದೆನಿಸುವದಿಲ್ಲ. ಆಂತರಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಕ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆತಿದೆ. ಅನುಭವದ ಅಸಾಧಾರಣತೆ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಸಾಧಾರಣತೆ'ಯ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. "An escape from personality" ಎಂದು ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲ್ಯಟ್ ಹೇಳಿದಾಗ, ಇಂತಹ Escape ಕುರಿತು ಆತನು ಮಾತನಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲಕ್ಕೇರಿ ಅಲ್ಲಿರುವ ವಿಶ್ವಸತ್ಯಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನವನ್ನು ಕುರಿತು ಆತ ಹೇಳಿದ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕೆಳಗಣ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಸಾಂಗತಿಕ ಸತ್ಯಗಳ ವಸ್ತುಕ ವರ್ಣನೆ ಇಲ್ಲವೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಹಾಗು ಬಹಿರ್‌ದೃಷ್ಟಿಗಮ್ಯ ಸತ್ಯಗಳ ಯಥಾರ್ಥವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವದು ಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯವೆಂದು ಆತನು ಕೇಳಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ರೀತಿಯಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡು-ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಬಂಧದ (Treatise) ಸ್ವರೂಪವೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿರು ವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಓ ಹಾಡಿ'ನಲ್ಲಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಡಿತನವಿದೆ. ಕಾಂತೆ-ದೇವಿ-ತಾಯಿ—ಹೀಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತ ಮೊದಲಿನವೆರಡು ಕೊನೆಯದರಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತವೆ. ಆವಿರ್ಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶ ಸಂಯೋಗ ವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ, ಹೀಗೆ ಬಂದ ಅನುಭೂತಿ 'ಅದ್ಭುತ'ವೆಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು

ಮುಂದೆ ಅದ್ಭುತ ಬರಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭೂತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂತದಲ್ಲಿ ಅಸಹ್ಯತೆ,ಕುತೂಹಲ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ,ಸಾಧನಾಭಿಲಾಷೆ ಹಾಗು ಆಶಾವಾದಿತ್ವ ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಕವನದ ಇಡಿ ನೋಟ ಅಭ್ಯಾಸಬಲವುಳ್ಳ ವಸ್ತುಕ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ(Objectivity) ಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಿ ಬುದ್ಬುದಗಳಾಗಿ ಮೈಗರೆಯುತ್ತವೆ.

11

ಇನ್ನು ಔಚಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕವನಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೂ 'ಕಾಂತೆ', ಮುಂದೆ 'ದೇವಿ' ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯು 'ಓ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ' ಆಕೆ 'ತಾಯಿ' ಎಂಬ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗಾಣುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗು ಅದ್ಭುತದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಸೌಂದರ್ಯ–ಅದ್ಭುತಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರೀತಿ–ಭಕ್ತಿಗಳು ಬೆರೆತ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕವಿಯು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಕವನದ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯಿದೆ. ನೊಂದ ಕವಿ ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರುತಿರೂಪವಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಉತ್ತರ–ಸಮಾಧಾನಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆಗ ಕವಿ ತನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆ–ಆದರಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸುತ್ತಲೂ ಈ ಕವನವು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ ಮೂರುತೆರನಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಒಂದೆರಡು ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದ ರೀತಿ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿವೆ. "ಬಿತ್ತಿದರೆ ಬಿತ್ತುವದು ಮುಕ್ಕು ಚಿಕ್ಕೆಯಕಾಳು" ಎಂಬಲ್ಲಿ, ಧಾನ್ಯವನ್ನು ಬಿತ್ತದೆ ಚಿಕ್ಕೆಕಾಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿದರೆ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನವೆಂದು ತಂಟೆ ಹೂಡಲು ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಈ ಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ರೂಪಕವಿದ್ದುದು 'ಚಿಕ್ಕೆಯಂತಹ ಕಾಳು' ಎಂದು ಉಪಮೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗಿಳಿ, ಕೋಗಿಲ, ನವಿಲು, ಅರಸಂಚೆ–ಈ ಎಲ್ಲ ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ತಂದು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವದು–ರತಿಯನ್ನೂ ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನೂ ಒಂದೇ ದೇವಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿರುವದು–ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಶಸ್ತ ಪ್ರತಿಮಾ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿರುವದಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಓ ಹಾಡಿ'ನಲ್ಲಿ ಹಳತು ಹೊಸತುಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದ್ವಿಪದಿಗಳು ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸದೊಡನೆ ಇಲ್ಲಿ ಆದಿಪ್ರಾಸವು ಇದೆ. ಆದರೂ ಆಂಗ್ಲ 'ಓಡ್'ದ ತರಹ ಇಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ. ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ–ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ರಾಮಣೀಯಕಾರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಒಡನುಡಿವ ದೇವನ ವಾಣಿಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯೆಂಬ ಧ್ವನಿಗೆ ಇಂಬುಗೊಡುತ್ತದೆ. 'ವಾಕ್' 'ಪಶ್ಯಂತಿ'ವಾಣಿ ಮೊದಲಾದ ಮಾತುಗಳ ವೇದಾಂತಿಕ ಅರ್ಥ ನಮ್ಮ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುತ್ತವೆ. 'ಓ ಹಾಡಿನ' ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾವು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದೇವೆ. ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಯ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆ

ಮಾತು-ಪಳಿಮಾತುಗಳ ಉಪಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲಿರುವ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. "ಮುಂಗಾವಲೆಂದು ಸುಗ್ಗಿಯ ಕೋಕಿಲವ **ಸರಿಸಿ**" ಎಂಬಲ್ಲಿ 'ಸರಿಸಿ' ಎಂಬ ನುಡಿ ಅಪ್ರಯೋಜಕವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೇವೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯ ಮೂಡು-ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸೌಂದರ್ಯದ ನಿರೀಕ್ಷಣೆ, ಅದರಿಂದ ಬಂದ ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶ, ಸೌಂದರ್ಯಾವೇಶದಿಂದ ಪರಿಣಮಿಸಿದ ಸಂಯೋಗ, ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಬಂದ ಅದ್ಭುತದ ಅನುಭವ, ನಿರಾಕಾರ ಅದ್ಭುತ ಕೊಟ್ಟ ಸಾಕಾರದ ಅನುಭವ, ತತ್ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅದ್ಭುತದ ದರ್ಶನ ಮತ್ತೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ದರ್ಶನವಾದುದು,—ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಶಿಲ್ಪದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕವನ ಒಂದು ಮೂಕ ದೃಶ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿಗಿದ್ದ ಆರು ಆಸ್ಪದಗಳನ್ನು ಕವಿ ಉಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಛಂದಸ್ಸು ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲೊಂದು ಅನಿರ್ಬಂಧತೆ ಹಾಗು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ ಒಂದು ನಿಯಮಿತತೆಯಿದೆ. ಋಗ್ವೇದದ ಒಂದು ಅವತರಣಿಕೆ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಅರ್ಥದ ತತ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ವೇದಾಂತದ ಚರ್ಚೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಉಗಮಾಗಮ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅನುಭವ ಹೀಗಿದೆಯೆಂದು ಕವಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ ನಿಸರ್ಗ ಪೂಜೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳು, ಹಳಗನ್ನಡ ಶಬ್ದಗಳು, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಶಬ್ದಗಳು, ಸ್ಪಷ್ಟ ಪದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಮಾಸಗಳು,—ಎಲ್ಲವೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಚಿತವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯ'ವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ 'ಅಸಾಮಾನ್ಯ'ದ ಚಿತ್ರಣ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವಾಕ್ಯಮಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ನಮೂನೆ ಇಲ್ಲವೆ ಆಕೃತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಭೂತದಲ್ಲಿಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ವಸ್ತುಕ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯದಾಗಿದೆ. ಇದರ ಅಳವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಸುಳಿದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧದ ಶಿಲ್ಪವಿದೆ. ವಿಫಲ ವಿಕೃತ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ, ಹಾಗು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯದೆ ಇದ್ದ ಶುಭಗಳ ಮತ್ತು ಸಾಧನೆಯ ಚಿತ್ರಣ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಕವನ ಬರಿ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಸರಲೀಕರಣ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷಮತೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇದ್ದ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ : "ತಾಳವಿಲ್ಲದೆ ಮೂಕ ಸನ್ನೆ ಮುಲುಕುವ ತಿರುಗು-ಮುರುಗು ಪಾದದ ಪರಿಷೆ." ಇದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದೇ ಕಠಿಣ. ಈ ಪರಿಷೆ 'ಖಾಲಿ ಕಂಕಾಲಕೋಣೆ' ಗಳಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಾಗ ಪ್ರತಿಮೆ ಇನ್ನಿಷ್ಟು ದೂರ ನಮ್ಮಿಂದ ಜಾರುತ್ತದೆ. ಕವನದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಾದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಿವೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ತಾತ್ವಿಕಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣವಿದೆ. ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಇದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಅಂಶ

ಗಳೆಂದರೆ ಇವು : (1) ಅಪ್ಪೊಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಸಮಾಸಗಳು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕವಿತೆಯ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವದು. (2) 'ಅಳ್ಳಳ್ಳಾಯಿ ಜಪಿಸುವ ಬಿಸಿಲುಗೋಲು'ದಂತೆ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಇನ್ನೊಂದು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿಸುವ ರೀತಿ. (3) ಅಸ್ಫುಟತೆಗಳು ಬರುವದು ಸಂದರ್ಭ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದ :

"ತೊಟ್ಟು ಕಳಚಿದ ಹೊಕ್ಕುಳಿನ ಬಳ್ಳಿ ದಡದಲ್ಲಿ
ಕತ್ತರಿಸಿದಿಲಿಬಾಲ ಮಿಡುಕುತ್ತದೆ.

•

"ಮಾತು ಹೆಕ್ಕುವ ಮಿಣುಕುಮೊನೆಯ ಬಾಲ."

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯಂಥ ಸುಲಭ ಜೀವನ–ದೃಷ್ಟಿ, ಪ್ರಬಂಧದ ಶಿಲ್ಪ, ವಿಷಮ ಹಾಗು ಸರಲೀಕೃತ ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ ತಾತ್ವಿಕಾರ್ಥದ ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣ, ಛಂದಸ್ಸಿನ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ, ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೆನಸಿದಾಗ ಈ ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಭಾಷೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ಸಮತೂಕಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿರದ ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ–ಅಸ್ಫುಟತೆಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಓರ್ವ ಐರಿಶ್ ಕವಿಯು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ : "My trouble with modernist Poetry is not the trouble the 'plain man' has with unusual metrical forms or condensation of language or even obscurity. It is that when the obscurities surrender to concentration of thought, the reward is rarely worth the effort."

'ಓ ಹಾಡೆ' ಕವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಅಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವದ 'ಕಾಂತೆ' ಮತ್ತು 'ದೇವಿ' ಎಂಬ ಪದರುಗಳನ್ನು 'ತಾಯಿ' ಎಂಬ ಮೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನಗೊಳಿಸುವ ಅನುಭವದ ಗತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗು ಕವನದ ದೃಶ್ಯಮಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.

ಆವಿರ್ಭೂತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ವಿವಿಧ ಹಾಗು ಆಗೀಗ ವಿರುದ್ಧ, ಹಂತಗಳ ಸಮನ್ವಯದಲ್ಲಿದೆ :

ಪರಿಸರ > ಪಚ್ಚವೇದಿಕೆ

ಸುರಹೊನ್ನೆ > ರಸದೈವತ ಇಲ್ಲವೆ ರಸತತ್ವ.

ವಿಶ್ವರೂಪೆಯಾದ ಅಧಿದೇವತೆ > ನಿರಾಕಾರ ಅನಂತೆ

ಕವಿ > ಅಂಬರವಪು

ಅಂಬರವಪು	**ನಿರಾಕಾರೆ**	**ಗುರುವಾಗಿ**	**ಬೆಳಕು**
ವಾದಕವಿಗೆ	**ಅಧಿದೇವತೆ**	**ವಧುವಾಗಿ**	**ಮಧು**
		ತಾಯಾಗಿ	**ಹಾಲು**

12

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಸರಲತೆ' ಒಂದು ದೋಷವೆಂದು ತಿಳಿಯುವದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ('ಸರಲೀಕರಣ' ದೋಷವಿದೆ, ನಿಜ.) ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯ-ಸೌಂದರ್ಯ ಅರಳಿದ್ದರೆ ಸರಲತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಚೆಲುವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದೇ ಒಂದು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ನೇರವಾಗಿ ಒಂದು ಕವನದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸರಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ **ಅನಿಕೇತನ, ಮನ್ಮನೋಮಂದಿರಕೆ,** ಎಂಬ ಕವನಗಳು ಸರಲವಾದರೂ ಅವು ಉತ್ತಮ ತರಹದ ಕವನಗಳು. ಅವರ **ಗೊಲ್ಲನ ಬಿನ್ನಹ, ಕವಿತೆಗೆ, ಸುಗ್ಗಿಹಾಡು, ನಟರಾಜ** ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕವಿತೆಗಳು. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಜಾತಿ ಬೇರೆ. ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಕವನ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕವಿಯು ಆ ದೃಷ್ಟಿಯ ವಿವರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ. **ಸುಗ್ಗಿ ಹಾಡು** ಮಾತ್ರ ಸರಲತೆ ಹಾಗು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಸರಲತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ **ಬೆಳಗು, ಸೀಮೋಲ್ಲಂಘನ, ಹಕ್ಕಿ ಹಾರುತಿದೆ ನೋಡಿದಿರಾ, ಪಾತರಗಿತ್ತಿ ಪಕ್ಕ,** ನನ್ನ ಕಿನ್ನರಿ, **ರುದ್ರವೀಣೆ** ಮೊದಲಾದವು ಸರಲವಾಗಿದ್ದ ಕವಿತೆಗಳು. **ಹಂಪೀ-ವಿಜಯನಗರ ದರ್ಶನ, ಕನಸಿನೊಳಗೊಂದು ಕಣಸು, ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ, ಸಂಸಾರ, ಸಪ್ತಕಲಾ,** ನರಬಲಿ, **ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ, ಭಾವಗೀತ** ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕವಿತೆಗಳು. ಅಡಿಗರು, ಮೊದಲಿಗೆ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ **ಮೋಹನಮುರಲಿ** ಮೊದಲಾದವು ಸರಲ ಕವಿತೆಗಳು. ಆಮೇಲೆ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ **ಅವತಾರ,** ನೆಹರೂ ನಿವೃತ್ತರಾಗುವದಿಲ್ಲ ಮೊದಲಾದವು ಸರಲ ಕವಿತೆಗಳು ; ಸರಲವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬಹುದು. 'ಮಾತೃದೇವೋ ಭವ' ಮುಂತಾಂದ ಉಪನಿಷತ್‌ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸರಲತೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅವು ಶ್ರೇಷ್ಠತರಹದ ಪ್ರಭುಸಮ್ಮಿತದ ಕಾವ್ಯ. ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಅಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿರದೆ ಇರಬಹುದು. 'ಸಂಕೀರ್ಣತೆ'ಯು ಒಂದು ಕವನದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸುವ ಗುಣಗಳಲ್ಲೊಂದೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ಈಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಡುವದು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯೇ ಘನತೆಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕವನದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎರಡು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳಾದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅನೇಕ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಡೆದಿರುತ್ತವೆ. **ಓ ಹಾಡೆ** ಹಾಗು **ಅಧಿದೇವತೆ**ಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗು ಅದ್ಭುತವೆಂಬ ಎರಡು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳು

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರೊಳಗೆ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯ Ode to a Nightingale ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಕೇಂದ್ರದೃಷ್ಟಿ ಆನಂದದ್ದು. ತಂದ್ರತೆ, ದುಃಖ, ವಿರಹದ ನೋವು, ಇವೆಲ್ಲ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸರಳ ಕವನಗಳಿವೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ **ಯಾವುದು ಸೀಮಾವಾದ** ಎಂಬಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣ ವಿಡಂಬನೆಯಿದೆ. ದೇಶದಲ್ಲಿಯ ಇಂದಿನ ಸೀಮಾವಾದಗಳಲ್ಲಿ Might is right ಎಂಬ ತತ್ವ ಹೇಗೆ ಸಿಂಹಾಸನಸ್ಥವಾಗಿದೆ ಹಾಗು ಮೊಹರಮ್ಮಿನ ಕತ್ತಲುರಾತ್ರಿಯಂತೆ ರಕ್ತಮಯ ಯುದ್ಧದೆಡೆಗೆ ಒಯ್ದು ಅದೈವಿಕ ಹಾಗು ದೈತ್ಯ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ :

ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಸೀಮೆ !
ಒಪ್ಪಬೇಕು ;
ಇಲ್ಲಾ—ತಪ್ಪಬೇಕು.
ಆಕ್ರಮಣಕೆ ಇಲ್ಲಾ ಅಂತ
ಒಬ್ಬ ಒತ್ತಪ್ಪ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮೆತ್ತಪ್ಪ.
ಆಟ ನೋಡುವರೆ ಸುತ್ತಪ್ಪ.

ಸೀಮೆ—ನಾಗನ ತಳಕು,
ಅಲ್ಲಿಪ್ಪ ಹುತ್ತಪ್ಪ,
ಕುರುಡು ಕತ್ತಲರಾತ್ರಿ
ದೇವರಿಗೆ ಪರಲೋಕಯಾತ್ರಿ.

ಇದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಇತ್ತೀಚಿಗಿನ **ಚತುರೋಕ್ತಿ** ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು 'ಮನ್ಮನೋಮಂದಿರಕೆ' ಎಂಬ ಕುವೆಂಪುರವರ ಕವನ. ಎಲ್ಲ ಲೋಕ ಗುರುಗಳಿಂದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭೀಪ್ಸೆ ಇಲ್ಲಿದೆ:

ಮನ್ಮನೋಮಂದಿರಕೆ, ಓ,
ಲೋಕಗುರುಗಳೆಲ್ಲ ಬನ್ನಿ !
ಬನ್ನಿ, ಬನ್ನಿ, ಬನ್ನಿ !

ತುಳಿಯೆ ನಿಮ್ಮ ಪದತಲ
ದಲ ದಲ ದಲ ಅರಳ್ವುದೆನ್ನ
ಶಿರಃ ಕಮಲ ಕುಟ್ಮಲ ;

ತಮೋತಿಮಿರವಳಿಯಲಲ್ಲಿ
ಪರಂಜ್ಯೋತಿ ಬೆಳಗಲಿ ;
ಋತದ ಶಿವದ ಆನಂದದ
ಚಿದ್ ವಿಭೂತಿ ತೊಳಗಲಿ.

ಮನ್ಮನೋಮಂದಿರಕೆ, ಓ,
ಲೋಕಗುರುಗಳೆಲ್ಲ ಬನ್ನಿ !
ಬನ್ನಿ, ಬನ್ನಿ, ಬನ್ನಿ !

13

ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಘನತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುವದೆಲ್ಲಿ ? ಇದನ್ನು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ವೇಳೆಯಿಲ್ಲ. ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿವರಣೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಇಂತಹ ಘನತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿರಬೇಕು. **ಭೂತ**ದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಸಹ್ಯತೆ, ಕುತೂಹಲ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ, ಸಾಧನಾಪ್ರೀತಿ, ಆಶಾವಾದಿತ್ವ : ಇವು ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳಂತೆ ಮಿಣುಕಿ ಹೋದರೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗೂ ಇವುಗಳಿಗೂ ಅಂತಹ ಭಿನ್ನತೆಯಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಾಯಿಯಾದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಚಾರಿಭಾವಗಳು ಭಿನ್ನವೆಂದು ಹೊಳೆದು ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಯ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಘನತೆ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ **ಓ ಹಾಡೆ** ಹಾಗು **ಆವಿರ್ಭೂತಿ**ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. **ಓ ಹಾಡಿ**ನಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ (Beauty, ಶೃಂಗಾರ) ಹಾಗು ಅದ್ಭುತಗಳು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಬೆರೆದು ತಾಯ ಹಾಲಾಗುತ್ತವೆ. ಇದು **ಆವಿರ್ಭೂತಿ**ಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿವೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯು ಕವನದ ಹಲವಾರು ಅಂಗಾಂಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅದರ ಘನತೆ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತದೆ. **ಭೂತ**ದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಾಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ : ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ. **ಓ ಹಾಡಿನ** ಶಿಲ್ಪ ಹಾಗು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ ! **ಆವಿರ್ಭೂತಿ**ಯ **ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ** ಹಾಗು **ಭಾಷೆ**ಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಕವನದ ಕಾಣ್ಕೆ ಇಲ್ಲವೆ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಳ/ಉತ್ಕಟತೆ ಇರಬೇಕು. ನನ್ನ An Integral View of Poetry ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಐದು ತರಹದ ಉತ್ಕಟತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಆಳ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನು ಐದು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಕಾಣ್ಕೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ :

1. ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತು, ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪ ಗ್ರಹಣ.
2. ನಿಕಟವರ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಸಹಜತೆಯಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಕಾಣ್ಕೆ.

3. ಉದ್ದೀಪನದ ಬಹುರೂಪಣಾಸಕ್ತ ಕಾಣ್ಕೆ.
4. ಪೂರ್ಣ ಸಮರಸದ ಉತ್ಕಟತೆಯುಳ್ಳ ಕಾಣ್ಕೆ.
5. ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿ ತತ್ಪರ ಕಾಣ್ಕೆ.

ಹೀಗೆ ಕಾಣ್ಕೆ ಕ್ರಮೇಣ ಘನತರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ಕಟತೆಯೊಡನೆ ವಿಶಾಲತೆಯೂ ಉಪಸ್ಥಿತವಿದ್ದರೆ ಕೃತಿಯು ಮಹೋನ್ನತವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮಾವೇಶ ಹೆಚ್ಚಾದಷ್ಟು ಕವಿಯ ಕಾಣ್ಕೆಯ ವೈಶಾಲ್ಯವೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಉತ್ಕಟತೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯಿದ್ದರೆ, ವಿಶಾಲತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯದಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿಹಿತವಾದಾಗ ಆ ಕೃತಿಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಹೆಚ್ಚಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಕಾಂತಿಯೂ ಹಿರಿದಾಗುತ್ತದೆ.

14

ಪ್ಯಾರಡಾಃಕ್ಸ್ ಇಲ್ಲವೆ ವಿರೋಧಾಭಾಸವೇ ಒಂದು ಕವನದ ಸಮನ್ವಯದ ವಿಧಾನವೆಂದೂ ಐರನಿ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಯೇ ಅದರ ಸಮನ್ವಯಸೂತ್ರವೆಂದೂ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅಮೇರಿಕೆಯ ವಾರನ್ ಮೊದಲಾದ ಅಭಿನವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದರ ವಕ್ತಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಐರನಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಮುಂದ್ರೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಂಥ ಅದ್ಭುತ ಹಾಗು ಶೃಂಗಾರ (ಸೌಂದರ್ಯ) ದಂತಹ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳಿಗೂ ಐರನಿಗೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿರಲಾರದು. ನನ್ನ An Integral View of Poetry ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ನಾನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ—

1. **ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆ**(Objectivity)
2. **ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನತೆ**(Intellectuality)
3. **ಆತ್ಮನಿಷ್ಠೆ**(Subjectivity)
4. **ವೀರ**(Ardour)
5. **ಕರುಣೆ**(Pity)
6. **ದೋಷಪರಿಶೋಧನ**(Criticism)
7. **ಅಸಹ್ಯತೆ**(Repulsion)
8. **ರೌದ್ರ**(Terror)
9. **ಶೋಕ**(Sorrow)
10. **ಅದ್ಭುತ**(Sublimity)
11. **ಆನಂದ (ಶೃಂಗಾರ, ಸೌಂದರ್ಯ)** (Beauty)
12. **ಶಾಂತಿ**(Peace)

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನತೆ, ದೋಷಪರಿಶೋಧನ ಹಾಗು ಅಸಹ್ಯತೆ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಗಳು (ಇಲ್ಲವೆ ಇವುಗಳ ಪರಿಶಾಖೆಗಳು) ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ತಮ್ಮ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಐರನಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸಮನ್ವಯವನ್ನು ಇನ್ನುಳಿದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಾಗು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ ಹಾಗು ಪ್ರತೀಕಗಳು

(ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಪ್ರತೀಕ ಕಾವ್ಯದ ವಿಮರ್ಶಾವಿನೋದದ ದ್ವಾರಾ)

1

ಗುರುನಾಥ, ಅನಿಲಕುಮಾರ ಹಾಗು ನಾನು ಕೂಡಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಭವಿಷ್ಯತ್ತು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿತ್ತು. ಕಾಲದ ಕಾಂಡ ಪಟದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಲಹರಿ ಲಹರಿಯಾಗಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಹೇಗೆ ಮೂಡಬಹುದೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಧೇನಿಸಿ ಧೇನಿಸಿ ನಾವು ತಣಗೊಂಡಿದ್ದೆವು. ಆಗ ಕೋಲ್ಮಿಂಚಿನಂತೆ ನಮ್ಮ ಚಿದಾಕಾಶದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರವೊಂದು ಹೊಳೆಯಿತು. ಅದೇ ನವ್ಯತಮ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಗ್ರಹವೊಂದು. ಆ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹದ ಹೆಸರು 'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಎಂದು.

"ನಿಶ್ಶಬ್ದ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಶಬ್ದದಾಚೆಯು ಶಬ್ದ
ನಿಶ್ಶಬ್ದವೆಂದರೂ ಮೌನವಲ್ಲ"

ಎಂಬ ಮಧುರಚೆನ್ನರ ಸಾಲುಗಳು ಆಗ ನಮ್ಮ ಮನವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡವು.

'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇನು ?

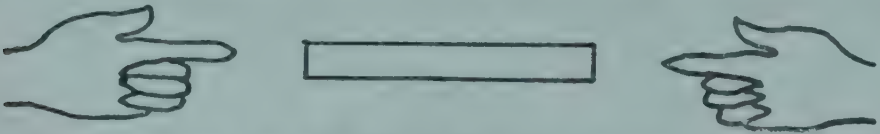
ನವ್ಯಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಪ್ರತೀಕಪ್ರಧಾನವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಆದರೆ ನವ್ಯತಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ ಬರಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಅದು ಚಕ್ರವರ್ತಿಯಾಗಿ ವಿರಾಜಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಅದು ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯಾಗಿ ರಾರಾಜಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯೇ ಅಲ್ಲ, ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಯಂತೆ ಮೆರೆಯುವ ಈ ಪ್ರತೀಕದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರವೇ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವೇ ಕಾವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

2

ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ಕೊರತೆ

ತಿಳಿದು ನೋಡಿದರೆ ಶಬ್ದದ ಅಗತ್ಯವೇ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರಬಾರದು, ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳ, ಎಲ್ಲ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದಸಂಪತ್ತಿಯನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರೂ, ಕೊನೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೇಳಬೇಕೆಂಬುವ ಮಾತು ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. 'ಮಾರ್ಲೋ' ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲಕವಿ "If all the pens that ever poets held" ಎಂಬ ತನ್ನ ರಮ್ಯ ಕಾವ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು ಬರೆದ ಇಲ್ಲವೆ ಬರೆಯಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸವಿದು ನೋಡಿದರೂ, ಅವ್ಯಕ್ತ

ವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಒಂದು ರೂಪ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಛಾಯೆಯಾದರೂ ಅವ್ಯಕ್ತವಾಗಿ ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದೂ ಸಹ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾದ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷ ವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ, ಈ ಕೊರತೆ ಸಹಜವಾಗಿ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ಶರಧಿಗೆ ಷಟ್ಪದಿಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಹೋದಂತೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಗುಂಡಿ ಯನ್ನು ತೋಡಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲಪೇಕ್ಷಿಸಿದಂತೆ, ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ಕಾವ್ಯವು ದೇವನಿರ್ಮಿತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಚೆಲುವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕವಿಗಳಾದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ–ಹೋಮರರು ಈ ಸಮುದ್ರದ ಯಾವ ಸೀರ್ಪನಿ ಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದ ರಸವಂತಿಕೆಯಾಗಿರಿಸಿದರು ? ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯನಾದ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಈ ವಾರಿಧಿಯ ತರಂಗಗಳ ತುಮುಲಯುದ್ಧದ ಯಾವ ಅಣೋರಣೀಯ ಭಾಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದನು ? ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಕೈಯ್ಯೂರಿ ಕೈಮುಗಿದು ನಿಂತಾಗ, ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ದರಿದ್ರತೆಯು ನಮಗೆ ದೃಗ್ಗೋಚರ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಾರಬ್ಧದಲ್ಲಿ ದೇವರು ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೇ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಅದೆಂದಿಗೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಲಾರದು. ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯವೇ ಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ದೇವರು ಮೀಸಲಿಟ್ಟ ಕಲಾವಿಧಾನ. "ಪೂರ್ಣಾತ್ ಪೂರ್ಣಮಾದಾಯ ಪೂರ್ಣಮೇವಾವ ಶಿಷ್ಯತೇ" ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಶಬ್ದಕವಿಯೇನೋ ಬರೆದ. ಈ ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವಿದೆಯೆಂದೂ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಸತ್ಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಉತ್ತಮತೆಯ ಹೊಳಹು ಈ ಮಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ ಕಾರಣವಾವುದು ? ಇಲ್ಲಿಯ ಶಬ್ದ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ದೆಡೆಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಈ ಶಬ್ದಗಳ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಉಣೆಯ ಚಿಹ್ನದ ಪ್ರತೀಕವೇ ಅದರ ಉತ್ತಮತೆಯ ತಿರುಳಾಗಿದೆ. ಈ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯು ವದರ ಬದಲು ಕೆಳಗೆ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಉಣೆಯ ಚಿಹ್ನವನ್ನು ಬರೆದಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟಿ ದ್ದರೆ, ಈ ಉಕ್ತಿಯ ಕಾಂತಿಯು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿರಿ :



ಈ ಪ್ರತೀಕಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾವುದು ಸಾಧ್ಯ ? ಅಂತೆಯೆ ನಾವು ಸಂಕಲ್ಪಿಸಿದೆವು. ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಪ್ರತೀಕವು ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಕಾವ್ಯವೇ ಚಿರಂತನವಾಗಿ ಬದುಕಲರ್ಹವಾದ ಕಾವ್ಯ. ಸಪ್ತರ್ಷಿ ಮಂಡಲವನ್ನು ನೀವು ನೋಡಿದ್ದೀರಿ ; ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಭಾವಗೀತ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಬರಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನಚಿಹ್ನ. ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ಪ್ರತೀಕ. ಹಿರಿ ದಾದುದನ್ನು ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಈ ಸಪ್ತರ್ಷಿ ಮಂಡಲದಂತೆ—ಯಾವ ಕವಿ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ? ಅದೊಂದು ಚಿರಂತನವಾದ, ಪೂರ್ಣಾಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ಕವಿತೆ.

3

ಪ್ರತೀಕದ ದಿಗ್ವಿಜಯ

'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಕವನ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಯಾವ ಅನುಕ್ರಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಪವಣಿಸಬೇಕು ? ನಾವು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದೆವು : ಕೆಲವೊಂದು ಮೂಲಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯೇ ಅಡಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮಾತೆಯಾದ ಆರ್ಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನೂರೊಂದು ಬೇರುನುಡಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದವಂತೆ. 26 ಇಲ್ಲವೆ 52 ಅಕ್ಷರಗಳಿದ್ದ ಒಂದು ಲಿಪಿಯು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ತಳೆದಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಒಂದೊಂದು ಅಕ್ಷರವೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಚಿತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಅಕ್ಷರವನ್ನು ನೋಡಿರಿ :



ಪ್ರಾಚೀನ ಇಜಿಪ್ಸಿಯನ್ ಭಾಷಾಲಿಪಿಯ ಒಂದು ಅಕ್ಷರವಿದು. ಈ ಅಕ್ಷರದ ಹೆಸರನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸಲೂ ಸಹ ಬಾರದು. 'ಹ್‌ಟ್‌ಪ್' ಇದೇ ಈ ಅಕ್ಷರದ ಹೆಸರು. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಅದ್ಭುತವಾದ ಪ್ರತೀಕ.ಇದಕ್ಕಿರುವ ಒಂದು ಅರ್ಥ "ಸೂರ್ಯಾಸ್ತ"ವೆಂದು. ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವೆಂದಾಗ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದ ವರ್ತುಲ ಅಸ್ತಮಾನ ರವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಳಗಿನ ಕಾಟಕೋನ ಚೌಕೋನವು (Rectangle) ಇಳೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ 'ಸಾಮರಸ್ಯ' 'ಪರಸ್ಪರ ಸೌಹಾರ್ದ'ವೆಂದು. ಹೀಗೆಂದಾಗ ಕಾಟಕೋನ ಚೌಕೋನವು ಹಾಸಿದ ಒಂದು ಚಾಪೆಯಾಗುತ್ತದೆ ; ವರ್ತುಲವು ಕಲಹ ವೆಸಗಿ ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಕಲೆತಿದ್ದ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳ ನಡುವೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಒಂದು ಕೇಕ್ (Cake) ಇಲ್ಲವೆ ದುಂಡು ಹೋಳಿಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರವೀಂದ್ರರು ಹೇಳಿದಂತೆ "From the words of poets men take what meanings please them" ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ತರದ ಮೇಲೆ ಸ್ತರವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯವು ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಒಂದು ಪ್ರತೀಕಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅರ್ಥಗಳು ಅನಂತ. ರವೀಂದ್ರರ ಉಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸಬಹುದು : "From the symbols of poets men take an infinity of meanings." ಬ್ರೌನಿಂಗ್ ಕವಿ ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೇಳಿದ : "On earth the broken arc ; in heaven the perfect round" ಎಂದು ಶಬ್ದವು ಈ broken arc ಇಲ್ಲವೆ ತ್ರುಟಿತ ಕಮಾನಿದ್ದಂತೆ. ಪೂರ್ಣಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅದರ ಹಣೆಯಬರಹದಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವರ್ತುಲವು ಗೀರ್ವಾಣ, ದೇವಭಾಷೆ, ಪೂರ್ಣಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕದ ನಿಸರ್ಗಸಿದ್ಧ

ಹಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಆವೇಶದಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ ಕೋಲರಿಜ್ ಹೇಳಿದ :

> "Weave a circle round him thrice,
> And close your eyes with holy dread"

ಇಂತಹ ಕವಿವರನ ಉತ್ತಮಾಂಗದ ಸುತ್ತಲೂ ವರ್ತುಲವೇ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಾಗ ಬಲ್ಲದು ; ತ್ರುಟಿತ ಕಮಾನಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲ್ಯಟ್ ಒಂದೆಡೆಗೆ ನುಡಿದ : "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದವೂ ಅನುಕ್ತ ಅವ್ಯಕ್ತದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ದಾಳಿ" ಎಂದು (A raid on the inarticulate). ದಾಳಿಯು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗು ವದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಬೇರೆ ಮಾತು. ಅದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವದೇ ಇಲ್ಲ ; ಇದು ಶತಸಿದ್ಧಾಂತ. ಆದರೆ ಪ್ರತೀಕವು ಬರಿ ದಾಳಿ ಇಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಯಾವಾ ಗಲೂ ನಡೆದಿರುವದು ದಿಗ್ವಿಜಯಕ್ಕಾಗಿ. ಅದರ ಮಾನಮ್ಮಿ ದಿಬ್ಬದ ಮೇಲೆ ಸೋಲೆಂಬ ಸೊಲ್ಲೇ ಕೇಳಿಬರುವುದಿಲ್ಲ.

4

ನಮ್ಮ ಸಂಗ್ರಹದ ರೂಪ

ಆದಿರಲಿ, 'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಎಂಬ ನನ್ನ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವದು ಹೇಗೆ ? ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಿದೆವು. ನಾವು ಪ್ರಕಾಶಿಸಲಿರುವ ಈ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹ ದೇದೀಪ್ಯಮಾನವಾಗಬೇಕು. ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯನಂತೆ ಹೊಳೆದಿರಬೇಕು, ತಾರೆಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಚಂದ್ರನಂತಲ್ಲ. ವಿಶ್ವದ ರಹಸ್ಯವೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರ ಬೇಕು. ಜೀವಿತದ ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೇ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರಬೇಕು. ವಿಶ್ವ ಕೋಶವಾಗಿಯೂ ಈ ಕವನಸಂಗ್ರಹ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ?

ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಕವನ, ಮುದ್ದಾಗಿ, ದುಂಡಾಗಿ ಒಂದು ಸೊನ್ನೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಹೀಗೆ :



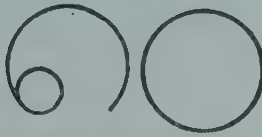
ಸೃಷ್ಟಿಯ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವು ಪೂರ್ಣನಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಿರ ಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬದಲು ಏಕಮೇವ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿತ್ತು ; ಹೀಗೆ :



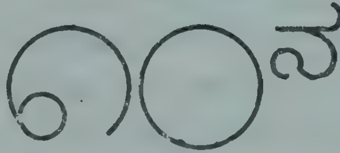
ಆಗ ಸೃಷ್ಟಿ ಬರಿ ಒಂದು ಸೊನ್ನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪರಮಾತ್ಮನು ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ತುಂಬಿತು. ನಮ್ಮ ಮೊದಲನೆಯ ಕವನ ಕೆಳಗಣ ಪ್ರತೀಕ :



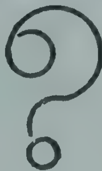
ಸೃಷ್ಟಿಯು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ನಮ್ಮ ಎರಡನೆಯ ಕವನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಅದು ಹೀಗೆ :



ಏಕಮೇವ ಶಕ್ತಿಯು ಮುಂದೆ ನಿಂತಾಗ ಮಾತ್ರ ಸೊನ್ನೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ಬರಿ ಶೂನ್ಯ. ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅನಂತವಾದುದು. ಅನಂತದೊಳಗಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ, ಸನಂತದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುವ ಈ ಅನುಕ್ರಮ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಈ ವಿಧಾನದ ಮಹಾರಹಸ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ಪ್ರತೀಕ ಕವನವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸೀತು ? ಆಗ ಪ್ರತೀಕವೊಂದು ನಮ್ಮ ತೃತೀಯ ಕವನವಾಗಿ ಬಂದಿತು. ಅದು ಹೀಗೆ :



ಹೀಗೆ ಮೂರು ಪ್ರತೀಕಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ವಾಮನನ ತ್ರಿಪದಗಳಂತೆ ವಿಶ್ವವನ್ನೂ, ವಿಶ್ವೇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ನಾವು ಮುಂದಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಣಿಗೊಂಡೆವು. ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವೇನು ? ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಇದು ಗೂಢತಮವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಅದರೆದುರಿಗೆ ನಿಂತು ನಾವು ಬರಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಬಲ್ಲೆವು. ಆದರೆ ರಹಸ್ಯವು ಮಹಾರಹಸ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಯುಗ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಹೀಗೆಯೇ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಈ ರಹಸ್ಯದ ಉತ್ತಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ಆಗ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ ಪ್ರತೀಕ ಗೀತ ನಮ್ಮೆದುರು ಹೊಳೆದು ಬಂತು, ಅದು ಹೀಗೆ :



ವಿಶ್ವದ ರಹಸ್ಯವನ್ನೂ, ವಿಶ್ವದ ಒಡೆಯನ ಒಗಟನ್ನೂ ಈ ಪ್ರತೀಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ, ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ? ಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಿದವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ನೋಡಲಿ.

ವಿಶ್ವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಜನಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವನೆಯೆಂದರೆ ಅದ್ಭುತದ್ದು. ಅದ್ಭುತಮಯವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ನಾವು ವಿಸ್ಮಿತರಾಗುತ್ತೇವೆ. ಇದನ್ನನುಭವಿಸಿ, ಭಾವನೆಯ ಭರದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ನಾಮರೂಪ ಗಳನ್ನು ನಾವು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ತೂರಿಕೊಂಡರೂ, ಈ ಪರಮಾದ್ಭುತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ? ಕವಿಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೇ ಈ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಗಾಸಿಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕ ಈ ಅಗಮ್ಯ ಅದ್ಭುತದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಬಲ್ಲುದು. ಅದೇ ನಮ್ಮ ಐದನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತ :



ಈ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಅಣುಮಾತ್ರನಾದ ಮಾನವನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಅವನ ವಾಸನೆಗಳಿಗೆ ಮೇರೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಧಿಕಾಧಿಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು, ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಲು, ದೌಲತ್ತನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಲು ಅವನು ಹೆಣಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒದ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅಸಹ್ಯಯಾತನೆಗಳನ್ನೂ,ಸೋಲುಗಳನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿರೋಧವಿನ್ಯಾಸವೇ ಜಗದ್ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಜೀವಿತದ ತಿರುಳು. ಇದನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವದು ನಮ್ಮ ಆರನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತ :



ಇದು ಬರಿ ಅಧಿಕ ಚಿಹ್ನವಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ತನ ಶಿಲುಬೆಯೂ ಅಹುದು. ಅಧಿಕದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ, ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗಿಯಾಗಿ–ಕ್ರಿಸ್ತನಂತಲ್ಲ, ಮೂರ್ಖನಂತೆ, ಕ್ರಿಸ್ತನ ಇಬ್ಬರು ಜೊತೆಗಾರರಂತೆ ಮಾನವನು ಶಿಲುಬೆಗೇರುತ್ತಾನೆ.

ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಾರ್ಥಲೋಲುಪತೆಯ ಮೂಲಕ ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ವಿರಸವಾಗಿದೆ. ದೈನಂದಿನದ ವಿರಸಗಳು ಇಮ್ಮಡಿ ಮುಮ್ಮಡಿ ನೂರ್ಮಡಿಯಾಗಿ ಗುಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗು

ತ್ರವೆ. ಈ ಗುಣಾಕಾರ ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಶಕ್ತವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವೇ ನಮ್ಮ ಏಳನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತ.



ಹಾಗಾದರೆ ಶಾಂತಿಯ ಅನುಸಂಧಾನದ ರೀತಿ ಯಾವುದು ? ಸಾಮರಸ್ಯದ ಗುಟ್ಟೇನು ? ಇದನ್ನು ಪಡೆಯಲು ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸ್ಥಿರಬಿಂದುವಾಗಬೇಕು. ವಿಶ್ವದ ವರ್ತುಲದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಬಿಂದುವಿನಂತೆ ನಿಂತು ಸಾಕ್ಷಿಕನಾಗಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಬೇಕು. ಈ ತತ್ವವೇ ಯೋಗದ ತಿರುಳು. ಇದೇ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿನ ದಾರಿ. ನಮ್ಮ ಎಂಟನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತ ವರ್ತುಲಾನ್ವಿತ ಸ್ಥಿರಬಿಂದುವಾಗಿದೆ :



ಆದರೆ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಅನಂತದ ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂತೃಪ್ತಿಯಿದೆ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಅದು ಅನಂತಮಯವಾದುದರಲ್ಲಿ ಅನಂತವನ್ನು ಕಾಣಬೇಕು. ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಂಧುವೂ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಏಕಮೇವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿಶ್ವದಿಂದ ಭಾಗಿಸಿ ಬಿಂದುವು ನೋಡಬಲ್ಲದು. "The point of intersection of the timeless with time" ಎಂದು ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲ್ಯಟ್ ಹೇಳುವಸಲ್ಲ, ಆ ಬಿಂದುವೂ ಈ ಸ್ಥಿರ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರು ಹೇಳುವಂತೆ :

"It made all persons frac-
tions of the – Unique
Yet all were being's secret
integers"

ಈ ಭಾಗಾಕಾರವೇ ನಮ್ಮ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತವೆಂದೆನ್ನಬಹುದು.

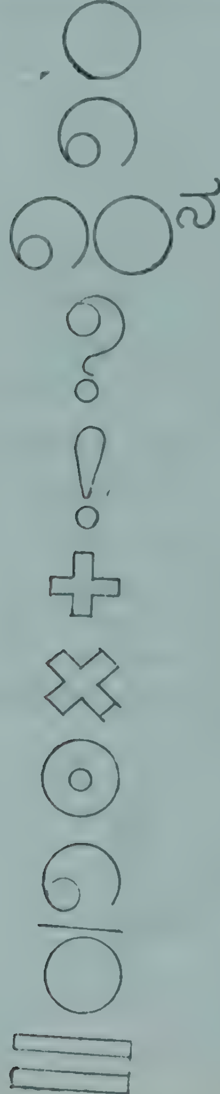


ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದಾಗ ಸಮಾನತೆಯು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ನೆಲೆಸೀತು. ಅಂಶವು ಪೂರ್ಣದೊಡನೆ ಒಂದಾದೀತು. ಸಾಯುಜ್ಯ, ಸಾಲೋಕ್ಯ, ಸಾದೃಶ್ಯ, ಸಾಮೀಪ್ಯ,

ಮುಕ್ತಿಯ ಎಲ್ಲ ವಿಧಾನಗಳು ಈ ಸಮಾನತೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಇದೇ ನಮ್ಮ 'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಕಾವ್ಯದ ದಶಾವತಾರ ; ಹತ್ತನೆಯ ಪ್ರತೀಕಗೀತ.



ಅಂತೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾದ ನಮ್ಮ ಕವನಸಂಗ್ರಹವು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಅದನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಬೇಕಲ್ಲ? ನಾವು ಮೂವರೂ ಕೂಡಿ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾಗಿ, ಚಿತ್ರಮಯವಾಗಿ, ಈ 'ನಿಶ್ಶಬ್ದ' ಕವನ ಸಂಗ್ರಹದ ಕರಡು ಪ್ರತಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದೆವು. ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಿರಿಯ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೇ ನಾವು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದೆವು. ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯದ ಈ ದಶಾವತಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.



ಇದೀಗ ನಮ್ಮ ಕವನಸಂಗ್ರಹ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಶಬ್ದಗಳು ವಂಚಕ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರತೆಯಿಲ್ಲ. ಹರಿಯುವ ಹೊಳೆಯಂತೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕ್ಷಣ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. 'Girl'ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮೊದಲು "ಒಬ್ಬ ತರುಣ ವ್ಯಕ್ತಿ" ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಬ್ಬ ಯುವಕನನ್ನು ಕುರಿತು "He was a girl" ಎಂದು ಚಾಃಸರ ಕವಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ! ಆದರೆ 'Girl' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಈಗ 'ಹುಡುಗಿ' ಎಂದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಂದೆ ಏನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವದೋ ಯಾರು ಬಲ್ಲರು ? ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಅಮ್ಮ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ 'ತಂದೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿತ್ತು. ಈಗ ಅದು'ತಾಯಿ'ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಅರ್ಥ ವಿಪರೀತವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಶಬ್ದಕಾವ್ಯದ ದೈವದಲ್ಲಿ ಅಮರತೆಯ ಸುಳಿವೇ ಇಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಅಗಮ್ಯವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಪ್ರತೀಕ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೀಜಗಣಿತದ ಅಸಂದಿಗ್ಧತೆ ಇದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಅಮರತೆಯು ಅದರ ಸಹಜ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

5

ನಾಳಿನ ಕಾವ್ಯ

ಈ ಪ್ರತೀಕಕಾವ್ಯದ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಳಿನ ಕಾವ್ಯವಹುದು.

"In the beginning was the Word"

ಎಂಬ ಬೈಬಲ್ ವಾಕ್ಯವು ಅನಿಲಕುಮಾರನ ಸ್ಮೃತಿಪಥದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಹಾಯ್ದು ಹೋಯಿತು.

"In the end will be the Symbol"

ಎಂಬ ಮಂಗಳ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವನ ಸಂಶಯವನ್ನು ನಾವು ನಿವಾರಿಸಿದೆವು.

ಗುರುನಾಥ ಕೇಳಿದ : ಈ ಪ್ರತೀಕಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಪಾಕವೇನು ? ಇದರ ಛಂದೋಗತಿ ಯಾವುದು ? ಇದನ್ನು ಹಾಡುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ?

ಇವು ಕೂಟ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಸರಿ. ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ ನಾನು ಹೇಳಿದೆ. "ಮೌನವೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ; ಇಲ್ಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಮೌನ ಸಂಗೀತ ; ಇಲ್ಲಿಯ ಶೈಲಿ ಮುದ್ರೆಗಳ, ಶೈಲಿ ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ, ಕರಮುದ್ರೆಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಡನೆ ಇಲ್ಲವೆ, ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನೃತ್ಯಕಲೆಯೊಡನೆ ತೂಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗಬಹುದು. ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿ ಕರ ಮುದ್ರೆಗಳ ಶೈಲಿಯಾಗಬಹುದು. ಅಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಏರಿಳಿತ ಹಾಗು ಗತಿಯೇ ಈ ನವ್ಯತಮ ಕಾವ್ಯದ ಛಂದೋಗತಿ. ಕೆಲವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ

ಇದು ಕಾವ್ಯದ ಅಧೋಗತಿಯಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಇದು ಊರ್ಧ್ವಗತಿಯೆಂದು ಬಲ್ಲವರೇ ಬಲ್ಲರು.

ಹೀಗಿದೆ ನಾನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಕೃತಿ.ಇಂತಹ ಕೃತಿ ಇನ್ನೂ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದೇ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. 'ಸ್ಟರ್ನ್' ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ Tristram Shandy ಎಂಬ ತನ್ನ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತ ನಡುನಡುವೆ ಮುದ್ರಣದ ಮಲಿನತೆಯು ತಗಲದೇ ಇದ್ದ ಅನೇಕ ಬಿಳಿ ಕಾಗದಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು, ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬೈಂಡ್ ಮಾಡಿಸಿದ. ಈ ಶೂನ್ಯತೆಯು ಭಾವಲಹರಿಯೇ ನಿಶ್ಶಬ್ದ ಪ್ರತೀಕಕಾವ್ಯದ ಉಗಮವಾಗಿದೆ. ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬಲು ನಾವು ವಿರಾಮಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಲ್ಲದೇ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿರಾಮಚಿಹ್ನಗಳೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕಾವ್ಯಗಳಾಗಬಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮಾನವನ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗದೇ ಇರಲಾರದು !

ಶಬ್ದದ ವಂಚಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿ ನಿಶ್ಶಬ್ದಮಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದಾಗ ಮಾನವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ಪ್ರಕರಣವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಶಬ್ದದ ಮೈಲಿಗೆ ತಪ್ಪಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಭಾವದ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಜತನವಾದೀತು.

ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವು ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗಲು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹಣೆಬರಹದಲ್ಲಿ ಏನು ಬರೆದಿದೆಯೋ ಕಂಡವರಾರು ? ಕವಿಯಿಂದ ಸಹೃದಯನವರೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾರ್ಯ ಮೌನದ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಗಮಕಿತ್ವ ಹಾವಭಾವದ ಗಮಕಿತ್ವ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಲ್ಲಿ ? ಅಲ್ಲದೇ ಮೇಲ್ಕಾಣಿಸಿದ ಪ್ರತೀಕ ಗೀತ ಸಂಗ್ರಹ ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ಸಂಗ್ರಹವಲ್ಲ. ವಿಶ್ವಮಾನವನೇ ಕವಿಯಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಕವನಸಂಗ್ರಹವದು. ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನೇಕ ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಭರಣವಾದ ಬಗೆಯೊಂದೆ. "Euclid alone has booked on beauty bare" ಎಂದು ಒಬ್ಬ ಅಮೆರಿಕನ್ ಕವಯಿತ್ರಿ ಹೇಳಿದ್ದಾಳೆ. ಕವಿಗೆ ಕಾಣಿಸದ ಸೌಂದರ್ಯ ಯುಕ್ಲಿಡ್ ಎಂಬ ಭೂಮಿತಜ್ಞನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ನಾಳಿನ ಕವಿ ಭೂಮಿತಜ್ಞನ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯ ಜಾತಿಯವ. ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞನಾದ ಅವನು ಶಬ್ದಜ್ಞನಾಗುವದಿಲ್ಲ, ಸಂಕೇತಜ್ಞನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಕಲನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಮೌಲ್ಯೀಕರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವೇಕದ ರೀತಿ

'Practical Criticism' ಎಂದು ತಮ್ಮ ಸಹ–ವಿಮರ್ಶಕರೊಡನೆ ಡಿ. ಎ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಕವಿಯ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಕವನದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಆ ಕವನವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕವಿಯ ಅನುಭವ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದ ಅನುಭವವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಹೃದಯರ ಚೇತನವನ್ನು ಸೋಂಕಿ ಉದ್ದೀಪನ, ದ್ರವಣ, ನಿಕ್ಷೇಪ, ವಿಸ್ತಾರ ಮೊದಲಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೊಡನೆ ಸೋದಾಹರಣ ಚರ್ಚಿಸಿ, ಆ ಚರ್ಚೆಗಳ ಹಾಗು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು Practical Criticism ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು.

ತಮ್ಮ 'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ' ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಾನ್ವಿತ ಕವನ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಡಾ. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಹಲವಾರು ಕವಿಗಳ ಕವನಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ವಿವರಪೂರ್ಣ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. 'Practical' ಎಂದರೆ 'ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ' ಎಂದು ಶಬ್ದಶಃ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದಾಂತದ ಪ್ರಮೇಯಗಳಿಗೆ ಮರ್ತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯವಹಾರವೇ ಒರೆಗಲ್ಲೆಂಬಂತೆ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ದರ್ಶನದ ಉತ್ಕಟತೆ ಹಾಗು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ಅದು ತನ್ನ ಭಾಷೆ–ಶೈಲಿ–ಛಂದ–ಪ್ರತಿಮೆ–ವಸ್ತುಗಳ ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಾಗು ಸಂವಹನಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ಯೆಂಬುದರ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಣಯಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ರಿಚರ್ಡ್ಸ್ 'ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ' ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಕರೆದರು. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರು ಅದನ್ನು 'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ' ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರು. ಇದನ್ನು 'ಸಂವಹನವಿಮರ್ಶೆ'ಯೆಂದು ಕರೆದರೆ ಅದರ ಉದ್ದೇಶವು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂವಹನ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ (Judicial) ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ ; ಅದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಬೇಕಾದ ಪರೀಕ್ಷಣ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಸಂವಹನವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ವಿವರಪೂರ್ಣ, ಅನ್ವಯಪೂರ್ಣ (Explicatory) ಇಲ್ಲವೆ ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಲ್ಲ. ಸಂವಹನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಅನ್ವಯವನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡುವದು

ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅನ್ವಯಿಕವಿಮರ್ಶೆ ಸಂವಹನವಿಮರ್ಶೆಯ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ವಿಧಾನ.

ಡಾ. ಗೋವಿಂದ ಜಾಲಿಹಾಳರವರು ಈಗಾಗಲೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗು ವಿಮರ್ಶೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಗದ್ಯದಿಂದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ' ಎಂಬ ಇವರ ಕವನಸಂಗ್ರಹ ರಮ್ಯ-ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗಣ್ಯ ಫಲ ಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇವರ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶೇಷಾಂಕ ಸಂಚಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಇವರು ಬರೆದ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾಶಕರ ಕೊಠಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಲೆಂದು ಕಾದಿದೆ. ಇದೀಗ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯವಿತ್ತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಬೆಳಕು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಗಣ್ಯ ಕಾರ್ಯಕರ್ತ ರಾಗಿದ್ದ ದಿವಂಗತ ಜಾಲಿಹಾಳ ಅನಂತರಾಯರು ಇವರ ತಂದೆ. ಇವರೀಗ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ತತ್ವದರ್ಶನ ಶಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಮೆರಿಕೆಯ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಇವರು ಎಂ.ಎ. ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿದರು. ಮೈಸೂರಿನಿಂದ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡರು.

2

ಇದೊಂದು ಕವಿತೆಗಳ ಹಾಗು ಅವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಸಂಕಲನ. ಇದನ್ನು ಹೊಸದೆಂದ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೇ. ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಂದ ಕಣವಿಯವರವರೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಆಯ್ಕೆಯ ವಿಸ್ತಾರವಿದೆ. ಈ ಸಂಕಲನದ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವೂ ಜಾಲಿಹಾಳ ರೆದುರು ಸುಳಿದಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಕವನಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಆ ಭಾಗ ಮೀಸಲಾಗುವದಂತೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಕಲನದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇದು ಬರಿ ಸಂವಹನವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ರು ತಮ್ಮ Practical Criticismದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿ ಹಾಗು ಅಯಶಸ್ವಿ ಕವನಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಚರ್ಚಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಸಂವಹನದ ಗುಣ-ದೋಷ ವಿಭಜನೆಗೆ ಇದು ಅವಶ್ಯ. ಇಂತಹ ವಿಂಗಡಿಕೆಯ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಇದು 'ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ' ವಿಮರ್ಶೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೋಷವೆಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಧಾನತಃ ಯಶಸ್ವಿ ಹಾಗು ಕಲಾಪೂರ್ಣ ಕವನಗಳನ್ನು ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯ ಇಲ್ಲಿ ಚತುರ್ ವಿಧವಾಗಿದೆ.

1. ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇದರಿಂದ ರಸಗ್ರಹಣ ಓದುಗರಿಗೆ ಸುಲಭ ವಾಗುತ್ತದೆ.

2. ಬೆಳಕುಗೆರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕವನದ ಅನನ್ಯ ಹಾಗು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸತ್ವದ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುವದು.
3. ಕವನದ ವಸ್ತುರಚನೆ–ತತ್ವ–ಭಾಷೆ–ಶೈಲಿ–ಛಂದ–ಪ್ರತಿಮೆ–ಭಾವ–ರಸ–ಧ್ವನಿ ಇಲ್ಲವೆ ದರ್ಶನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಗುಣ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವದು.
4. ನಿರ್ಣಾಯಕ ಇಲ್ಲವೆ Judicial ವಿಮರ್ಶೆ. ಕವನದ ಮೇಲ್ಮೆಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದು, ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೆ ಸಾಮ್ಯ–ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಈ ಚತುರ್ವಿಧ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಜಾಲಿಹಾಳರು ಇಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹಲವು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅನ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರ ಹಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರಬಹುದು. ಇದ್ದರೆ, ಅವುಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಭೇದ ಯಾವ ಕಾವ್ಯಾಂಗಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಗುಣದೋಷಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ? ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವಂಥ ಕಾರಣಗಳು ಯಾವುವು ? ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಜಾಲಿಹಾಳರು ಸರಿಯಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.

3

ಇಂತಹ ಸಂಕಲನಗಳಿಗಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ನೆನೆದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಕಲನಕಾರನ ಇತಿ–ಮಿತಿಗಳು ನಮಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ನೀಳ್ಗವನಗಳಿಗೆ ಜಾಗ ಸಿಕ್ಕಿರುವದನ್ನು ಬಹುಶಃ ನಾನು ಯಾವ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಕವಿಗಳ ಪ್ರತಿಭೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿ ಅವರ ನೀಳ್ಗವನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ರಾಮನವಮಿ', ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ', 'ನರಬಲಿ', 'ಗಂಗಾವತರಣ' ಇಲ್ಲವೆ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ' ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಸುಗ್ಗಿ ಬರುತಿದೆ', 'ಕಲ್ಪನಾ ಸುಂದರಿ', ಪು.ತಿ.ನ.ರವರ 'ರಸ ಸರಸ್ವತಿ' ಮುಂತಾದ ಕವನಗಳಿಗೆ ಸಂಕಲನಕಾರ ಸುಲಭವಾಗಿ ಮಣಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಮಣಿದರೆ ಅವನ ಸಂಕಲವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಕರು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ, ಇದ್ದುದನ್ನು–ಆಯ್ದುಕೊಂಡದ್ದನ್ನು–ವಿಮರ್ಶಕ ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ನಾವು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಜಾಲಿಹಾಳರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಳೆಯಿರುವದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕವನದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಜಾಲಿಹಾಳರು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಗುರುತಿಸಿ, ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಶಬ್ದಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕವನಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ, ಎಷ್ಟು ತರಹದ ಕಾವ್ಯಸಂಪತ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಒಂದಾಗಬಲ್ಲರೆಂದು

ನಮಗೆ ಆನಂದ ಹಾಗು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ನವ್ಯರು ಒಂದು ವಿಧದ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತರಹದ ಗಂಧವನ್ನೂ ಅರಿತಂತೆ ತೋರುವದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕರ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಅವರ ಪ್ರಾಂತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಸುಳಿದಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನೈಜ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತದ್ವಾರವಿದೆ. ಅದರ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಏನೇ ಇರಬಹುದು, ಅದರ ರಚನಾವಿಧಾನ ಏನೇ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೈಜ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅದು ಜಾಲಿಹಾಳರ ಪ್ರಶಂಸೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ತರಹದ ವಿಶಾಲ ಮನೋಭಾವ ಹಾಗು ವಿಮರ್ಶಾಧೋರಣ ಈಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವದು ಒಂದು ಸುಚಿನ್ಹವಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮೊದಲನೆಯ ದಿಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆ ಬಿದ್ದುದನ್ನು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಜಾಲಿಹಾಳರು ಗುರುತಿಸಿದ ಈ 'ಬಹುರತ್ನಾ ವಸುಂಧರಾ' ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮನನ ಮಾಡಬಹುದು.

1. ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ 'ಕೊಂಬು'

ನಿಜವಾದ ಊರ ಹೆಸರುಗಳ ದೀರ್ಘವಾದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ತನ್ಮೂಲಕ ಕವಿತೆಯ ಮೂಲ ಶರೀರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಕವಿತೆಯ ಪ್ರಾಣವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ ಈ ಕಾವ್ಯಶಿಲ್ಪವು ನಿಜಕ್ಕೂ ಹೊಸತು (ಇಂದಿಗೂ ಸಹ) ಮತ್ತು ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂತಹದು......ಇದರ ಮುಂದಿನ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಕವನವು ಹೆಚ್ಚು ವಾಚ್ಯವಾದ ನೀತಿಬೋಧಕ ನಡೆ (Didactic step) ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದಾದರೂ (ಈ ಕವನವು ರಚಿತವಾದದ್ದು ಈಗ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತು ವರುಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದೆ ಅನ್ನುವದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು) ತನ್ನ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಗತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ತ್ಯಜಿಸುವದಿಲ್ಲ.

2. ಬೇಂದ್ರೆ ಅವರ 'ಬೆಳಗು'

ಈ ಕವಿತೆಯು ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ "ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ, ಆದರೂ ಇಂದಿಗೂ ಕೂಡ ಹೊಸತೆನ್ನಿಸುವಂಥ, ಅತ್ಯಂತ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳ ಬೆಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ ...ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ನವೋದಯ, ಪ್ರಗತಿಶೀಲ, ನವ್ಯ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ಅಥವಾ ಗತ್ಯಂತರಗಳು ಅದರ ಅಂತಸ್ಥ ಗುಣಸ್ವರೂಪ ಹಾಗು ಕಲಾತ್ಮಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಿಮೌಲ್ಯೀಕರಣದ ಅಥವಾ ಅಪಮೌಲ್ಯೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಲಾರದೆ ಹೋದಂಥ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಾದ ಬೆಳಗಿನಂತೆಯೇ ನಿತ್ಯನೂತನವಾದ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯಾಗಿದೆ."

3. ವೀಸೀ ಅವರ 'ಅಭೀ'

"ನೀತಿಪರ ವಿಷಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಲಾದ ಈ ಕವಿತೆಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಯಶಸ್ಸು ನಿಜಕ್ಕೂ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವಂಥದು. ಈ ಕವಿತೆಯ

ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಭಾವನಾಪೂರ್ಣವಾದ ಹಾಗು ಆವೇಶಯುತವಾದ ಓಟದ ನಡಿಗೆ, ಆ ನಡಿಗೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ಗತ್ತುಗಳು ಹಾಗು ಈ ಕವಿತೆಯ ಸಾದ್ಯಂತವೂ ಕಂಡುಬರುವ ನಿಯತವಾದ ಮತ್ತು ಖಂಡ ತುಂಡಾದ ಲಯ ಹಾಗು ಅರ್ಥಖಚಿತವಾದ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಶ್ರೀಯುತವಾದ ಪ್ರತಿ ಮಾತ್ಮಕತೆ ಹಾಗು ತಾತ್ವಿಕ ಉದಾತ್ತತೆ—ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಈ ಕವಿತೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ."

4. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಸಾಮಾನ್ಯ ಬೀದಿ'

ಅದರ ಮಿತವ್ಯಯಪೂರ್ವಕವಾದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಹಾಗು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಲ್ಲದೆ ಅದರ ಸಹಜ ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಾಸ ಹಾಗು ಪಡೆನುಡಿ ಗಳನ್ನು ಜಾಲಿಹಾಳರು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಇಲ್ಲಿನ ಕವಿದೃಷ್ಟಿಯು ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಚಿಕ್ಕ ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಮತ್ತು ಅಸಾಮಾನ್ಯ, ಸುಂದರ ಮತ್ತು ಅಸುಂದರ —ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿಯೂ, ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾಗಿಯೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿಯೂ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ನವ್ಯ ಮಿತ್ರರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು...ಕೇವಲ ಉಪ ಯೋಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ (Sense of utility) ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ (Sense of beauty) ಅಥವಾ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ (Sense of art) ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಾವ್ಯರೂಪಿಯಾದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾದ ಚಿಂತನವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಮಿತ್ರರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

5. ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ಕವಿ'

ಒಂದು ಅಪರೂಪವಾದ ಷಟ್ಪದಿ. "ಈ ಕವನದ ಅಪರೂಪತೆಯು ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಲಲಿತ–ಗಂಭೀರವಾದ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ, ಬಿಗಿಯಾದ ಮತ್ತು ಉಜ್ವಲ ವಾದ ಪದಬಂಧ ಮತ್ತು ಛಂದ, ಕನ್ನಡ–ಸಂಸ್ಕೃತಗಳೆರಡರ ಅತ್ಯಂತ ಹದವಾದ ಹಿತ ವಾದ ಬಳಕೆ, ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿಯ ಹಾಗು ಅದರ ನಿರೂಪಣಾವೈಖರಿಯಲ್ಲಿಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ಗಂಭೀರತೆ ಹಾಗು ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಳ ತಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಲಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಹಾಗು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಗಳ, ಪದಪುಂಜಗಳ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಮ್ಮಿಳನ ಇವುಗಳಲ್ಲಿದೆ."

6. ವಿನಾಯಕ ಅವರ 'ಚೈತನ್ಯಕ್ಕೆ'

"ಕವನವು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆವರೆಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಮೀಕರಣದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಕೃತ್ರಿಮವಾದ ಆರೋಪಣವೂ ಇಲ್ಲದಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ, ಲಲಿತ–ಸುಂದರವಾಗಿ, ಮತ್ತು ಭಾವಾರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿ

ಮುನ್ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು, ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಾಚ್ಯದ ಸೀ ಲೆವೆಲ್ಲಿಗೆ (Sea-level) ಇಳಿಯದೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಉತ್ತುಂಗ ಶಿಖರಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಉಡ್ಡಾಣ ಮಾಡುತ್ತ, ಅಪೂರ್ವವಾದ ವ್ಯಂಜಕಾರ್ಥವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ...ಹಾಗು ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟಸಂಪಾದ್ಯವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಬೌದ್ಧಿಕಾಂಶಗಳ ಭರಾಟೆಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೂ ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿಯೇ, ಕವನವು ತನ್ನ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಹಾಗು ಅಂತರ್ಗಂಗೆಯಂತೆ ತನ್ನೊಳಗೇ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ರಸದ ಊಟೆಯನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸಿ ಹರಿಸುತ್ತದೆ...ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಅದ್ಭುತವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ...'ಧ್ವನಿ' ಮತ್ತು 'ರಸ'. ಇವೆರಡೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ, ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹಾಗು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಸಂಗಮಿಸುವ ರೀತಿ."

7. ಕೆ. ಎಸ್. ಎನ್. ಅವರ 'ಕವಿತೆ ಹುಟ್ಟಿತು'

ಇದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯು "ಕೀಳು ತಳಿಯ ಹೊಸ ಕವಿತೆಯು ಹುಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಈ ಕವನವು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚೆಲ್ಲುವ ಕ್ಷ-ಕಿರಣಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿದೆ." ಮುಂದೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ. ಎಸ್. ಎನ್. ರವರ ನವೋದಯ ಹಾಗು ನವ್ಯ ಕವಿತ್ವದ ತೌಲನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸವಿದೆ.

8. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ ಅವರ 'ಶ್ರೀರಾಮನವಮಿಯ ದಿವಸ'

"ನವ್ಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಯೂ, ನವ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ನಾವು ಹಳೆಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಪುನಃ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಹೇಳಬಹುದು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಮೀಕರಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಈ ಸುಂದರ ಕವನವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

9. ಜಿ. ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಅವರ 'ಮುಂಬೈ ಜಾತಕ'

ಇದು ಕನ್ನಡದ "ಅತ್ಯಂತ ನಿಜವಾದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ನವ್ಯ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದಂಥದಾಗಿದೆ... ನಿಜವಾದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಪೂರ್ತಿ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಬರೆಯಬಹುದು ಅನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರ ಈ ಕವನವು ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ—ಶ್ರೀ ಅಡಿಗರ ಕವನಗಳು ಆಗಿರುವ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ."

10. ಕಣವಿ ಅವರ 'ನಂಬಿಕೆ'

ಇದು "ನಾನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ತಾತ್ವಿಕವಾದ Philosophical ಹಾಗು ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂರ್ತವಾದ (Abstract) ವಿಷಯದ ಸುತ್ತ

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೂ ನೇಯಲ್ಪಟ್ಟ ಕವನಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನನಗೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಈ ಕವನದ ಇನ್ನೆರಡು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೆಂದರೆ ಇದರ ಸಮಗ್ರವಾದ ಹಾಗು ಬಿಗಿಯಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಬಂಧ."

4

ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ತರಹದ ಕವಿತೆಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಜಾಲಿಹಾಳರು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಸೆರೆಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ವಿವಿಧ ರಸಗಳ ಹಾಗು ಪಾಕಗಳ ಈ ಅಭಿರುಚಿ ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದ್ದ ವಿಮರ್ಶಾಪ್ರತಿಭೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಚಳವಳಿಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಆ ಚಳವಳಿಯ ಸಮವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿದಾಗ, ಅದರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಾತನಾಡುವದು ಸಾಧ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಸಂಚಾರ ಮಾಡುವದೆಂದರೆ ರಾಜಮಾರ್ಗಗಳಾಗಲಿ, ಪ್ರಜಾಮಾರ್ಗಗಳಾಗಲಿ ಇದ್ದ ಹಾಗೇ ತೋರುವದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮದೊಂದು ಸಮವಸ್ತ್ರವಿಲ್ಲದೆ ಬರೆದವರಿಗೆ ಬೆಂಬಲವಿರುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದೂ ತಲೆ ಕಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವೆಲ್ಲ ತಮ್ಮದೆಂದ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಸಂಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವವರೇ ಬಹಳ. ಇಂಥ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಶುದ್ಧ ಸಹೃದಯತೆಯನ್ನೂ, ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವದು ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಜಾಲಿಹಾಳರಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶಾದೃಷ್ಟಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಇಂದಿನ ವಿಮರ್ಶಕನು ಪೂರ್ವದ ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡದ ಅವಸ್ಥಾಂತರ ಕಾಲಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಹ ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮುನ್ನೆಲೆ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಎಷ್ಟು ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೇನೆ ಕನ್ನಡದ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೂ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ಕವನದ ರಸವಂತಿಕೆಯ ತಿರುಳನ್ನು–ನೂರು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವುದೇ ಒಂದಾದರೂ–ಗ್ರಹಿಸುವದರಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದ್ದಂತೆ, ಆ ರಸವಂತಿಕೆಯು ಕವನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲರಳಿ, ಅದರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವದು ಆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೂ ಜಾಲಿಹಾಳರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವನದ ವಸ್ತು, ಅದರ ತಾತ್ವಿಕಾಂಶ, ಭಾವ, ರಸ ಹಾಗು ದರ್ಶನ, ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ ಹಾಗು ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ, ರಚನಾವಿಧಾನ : ಇಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ

ವಾಗಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಅವರು ವಿಶದೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದ್ದಬಿದ್ದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಸಹೃದಯನು ಸಂತೃಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಒಳ್ಳೇಯದೇಕೆ ? ಅದರ ಮೇಲ್ಮೆ ಆ ಕವನದ ಯಾವ ಗುಣಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತ ವಾಗುತ್ತದೆ ? ಆ ಮೇಲ್ಮೆಯ ಮಟ್ಟ ಇಲ್ಲವೆ ತರಗತಿ ಏನು ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸುವಾಗ ಸಹ ಸಹೃದಯನು ಆ ಕವನದ ಅನನ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವದಲ್ಲದೆ ಆ ಕವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಮರ್ಶ ಕನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಲ್ಮೆ ಕವನದ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ ಯೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ, ವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಸಹೃದಯನು ವಿವರ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಒಂದು ಕವನವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವನಸಂಕಲನವೇ ತೌಲನಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಹತ್ತು ತರಹದ ಕವನಗಳನ್ನು ನವೋ ದಯ ನವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವದೇ ಒಂದು ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಕಲನವನ್ನು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಾಗಿಸುವ ಕಾಲ ಒದಗಿ ಬಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಹತ್ತು ತರಹದ ಕವನಗಳನ್ನು ಜಾಲಿ ಹಾಳರು ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲರೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ನನಗಿದೆ. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಸಂಪತ್ತು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿರುವದಲ್ಲದೆ ಜಾಲಿಹಾಳರಲ್ಲಿ ಆ ಸಹೃದಯ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಸಿದ್ಧವಿದೆ.

ಕಾವ್ಯ–ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಉಭಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜಾಲಿಹಾಳರ ಸೃಜನ– ವಿಮರ್ಶನ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ದೊರಕಲಿ !

ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು

ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗು ಮಹಾಕಾವ್ಯ

ಕಾದಂಬರಿಯ ಎರಡು ಮೂಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು : ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಥೆ ಹಾಗು ಕಾದಂಬರಿ

ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು

ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು

ಲಘು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ

ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ

1988

ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗು ಮಹಾಕಾವ್ಯ

ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಮಹತ್ವದ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದು ವಿದಿತವಾಗುವುದು. ಗ್ರೀಸ್ ದೇಶದ ಹೋಮರ್,ರೋಮ್ ಪಟ್ಟಣದ ವ್ಹರ್ಜಿಲ್,ಆಂಗ್ಲ ದೇಶದ ಬಿಯೋವುಲ್‌ಫ್ ಕೃತಿಯ ಕವಿ, ಭಾರತದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ—ಈ ಮಾಲಿಕೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಹುದು.

ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶ ಉಂಟಾಗಿ ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಥಾರೂಪವನ್ನು ತಾಳತೊಡಗಿದವು. ಬೊಕಾಚಿಯೊ ಎಂಬ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸಾಹಿತಿಯು ಬರೆದ ಕಥಾಸಂಗ್ರಹವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ; ಚಾಃಸರ್ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಯು ಬರೆದ ಕ್ಯಾಂಟರ್‌ಬರಿ ಟೇಲ್ಸ್ ಎಂಬ ಕಥಾಸಂಗ್ರಹವು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯಗಳು ಕೂಡಿಯೇ ಕಥಾಪ್ರಧಾನ ಕೃತಿಗಳ ಮಾಧ್ಯಮವಾದವು. ಆದರೂ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಇಟಲಿ ದೇಶದ ಡಾಂಟೆ, ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿದ್ದ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿ ಮಿಲ್ಟನ್ ಇವರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನೆನೆದರೆ, ಈ ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರುವದು.

ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಪದ್ಯದ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಂತಗಳನ್ನು ಅದು ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಕಥಾಪ್ರಧಾನ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ರಮೇಣ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದವು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಗದ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಅನೇಕ ಲೇಖಕರಿಗೆನಿಸಿತು. ಪ್ರಬಂಧ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವವಿಜ್ಞಾನ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಇತಿಹಾಸ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಾಙ್ಮಯದ ವಿಭಾಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗದ್ಯವನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವು. ಆದರೂ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ಕಥೆ ಇಲ್ಲದಾಗ, ಕವಿಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ್ ಕವಿ ಪ್ರಿಲ್ಯೂಡ್ ಎಂಬ ಒಂದು ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರೂಪದ ಹೊಳವನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯುವರೆಗೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಏರಿಯೆಸ್ಟ್ರೋ, ಸ್ಪೆನ್ಸರ್ ಮೊದಲಾದವರು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದ ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಮಹಾಕಾವ್ಯವಿದು

ಬೇರೆ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ತಾನು ಬರೆಯಲಿರುವ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿ ಅಪೂರ್ಣವಾದ ತನ್ನ **ಹೈಪೀರಿಯನ್** ಎಂಬ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದ. ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಮಾದರಿಯು ದಿವ್ಯವಾಗಿ, ಭವ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ **ಸಾವಿತ್ರಿ** ಎಂಬ ಮಹಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅರಳಿದುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಮಾತು ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಬರಿ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವಲ್ಲ. ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಂತೆಯೆ ಅದೂ ಚಿರನವೀನವಾದುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಯುಕ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಭಾವನಾಪೂರ್ಣತೆಯ ಶಾಂತಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕು. ಅದು ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯ ಹೈಪೀರಿಯನ್ ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರೀ ಅರವಿಂದರ ಸಾವಿತ್ರಿಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತಿನ ಅನುಭವ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದೀತು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ನಾಟಕದ ರೂಪವನ್ನು ಸಹ ತಾಳಬಲ್ಲದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗೊಯ್‌ಥೆ ಕವಿಯ ಫಾಸ್ಟ್ ಹಾಗು ಹಾರ್ಡಿ ಎಂಬ ಆಂಗ್ಲ ಕವಿಯ ದಿ ಡೈನಾಸ್ಟ್ಸ ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತರಹದ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದೆ. ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್ ಬರೆದ ಟಾಮ್ ಜೋನ್ಸ್, ಡಿಕನ್ಸ್ ಬರೆದ ಪಿಕ್ವಿಕ್ ಪೇಪರ್ಸ್, ಹಾರ್ಡಿಯ ಟೆಸ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಬರೆದ ವಾರ್ ಅಂಡ್ ಪೀಸ್, ಡಾಸ್ಟೋವಾಸ್ಕಿ ಬರೆದ ದಿ ಬ್ರದರ್ಸ್ ಕರಮುರ್ಝೋವ್ ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಈ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥವು ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವು ಬರಿ ಒಂದು ಪರಿಯಾಗಿ ಅವುಗಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಜೀವನ, ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ವಾತಾವರಣ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾನವನ ಇಡೀ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾದ ಹವಣಿಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಸಮನ್ವಯವನ್ನೂ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಆಳವನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಕಾದಂಬರಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನೂ, ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರದು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವದಾದರೆ **ಇಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹಿಮಗಿರಿಯ ಗೌರಿಶಂಕರಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದರೆ, ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಕೈಲಾಸಶಿಖರವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.**

ಕಾದಂಬರಿಯ ಎರಡು ಮೂಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು* : ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಥೆ ಹಾಗು ಕಾದಂಬರಿ (Romance—Novel)

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿಯೇ ಲೀನವಾಗುವದು. ಜನಜೀವನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ, ನಿಂದಿಸಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ತುತಿಸಿ, ಸಂತಸದಿಂದ ಸಂತಾಪಕ್ಕೂ, ಸಂಕೋಪದಿಂದ ಸಾಂತ್ವನಕ್ಕೂ ಜನತೆಯನ್ನು ಒಯ್ಯುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚೈತ್ರವನದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಮಾತನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ನುಡಿಯುವ ಶುಕಗಳೂ ಉಂಟು, ಅವನ ಪರಿತಾಪ ಸಂತಸಗಳನ್ನು ಮೆಲ್ದನಿಯಲ್ಲಿ ಬೀರುವ ಪಿಕಗಳೂ ಉಂಟು ; ತಮ್ಮ ಸುಂದರ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಅವನೆದೆಯನ್ನು ತಣಿಸುವ ನವಿಲುಗಳೂ ಉಂಟು, ಮಾನವನೆಂಬ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ವಪ್ನದ, ವಿಚಿತ್ರ ಆಚರಣೆಯ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಲ್ಲನೆ ಕಾಲ್ದೆಗೆಯುವ ಮೃಗಗಳೂ ಉಂಟು.

ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ದೈವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡ ಪ್ರೌಢಮಾನವನು(Superman) ಆಡುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆ. ಸೃಷ್ಟಿರಚನೆಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನೂ ಮಾನವನು ತನಗಾಗಿ ರಚಿಸಿಕೊಂಡ ಬಂಧಾನುಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಕುರಿತು ವಿಚಾರಿಸುವಾಗ ಅವನಲ್ಲಿ ಆನಂದದ ಇಲ್ಲವೆ ದುಃಖದ, ಆಶೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ನಿರಾಶೆಯ, ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂತಾಪದ, ಉದ್ರೇಕ-ಉದ್ಗಾರಗಳು ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿಯಿಂದ ಜನಿಸಿ ಬರಬಹುದು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಅವು ಸಾಹಿತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ಅವನ ಎದೆಯನ್ನೂ, ಮನವನ್ನೂ ತೋಯಿಸಿ ಆ ಉದ್ಗಾರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ನಿರೂಪಣೆಯು (Expression) ಭಾವಗೀತೆಯ ಇಲ್ಲವೆ ಹರಟೆಯ (Personal essay) ಗಾತ್ರವನ್ನು ಮೀರುವಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿದ್ದರೆ, ವಿಶಾಲತರವಾದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯೂ, ಕಲಾನೈಪುಣ್ಯವೂ ಈ ಉದ್ರೇಕ-ಉದ್ಗಾರಗಳಿಗೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ಅವುಗಳು ನಾಟಕರೂಪವಾಗಿಯಾಗಲಿ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಕಾದಂಬರಿ (Fiction)ಯ ರೂಪವಾಗಿಯಾಗಲಿ,ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಬಹುದು.

ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಗೀತೆ-ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕತೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತ

* ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖನಗಳಿಗೆ ರಾಲೆ, ಎಡ್ವಿನ್ ಮೂರ್ ಮೊದಲಾದ ವಿಮರ್ಶಕರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಧಾನತೆ ಇದೆ.

ದೆಂದಲ್ಲ. ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಗುಪ್ತಗಾಮಿನಿಯಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಹೊಳೆಯನ್ನು ಹೊರಗೆ ಹರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ. ಅದು ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಬೇಕೇಬೇಕು. ಗೀತೆಯ ಕಲೆ ಗೀತೆಗೆ ; ನಾಟಕದ್ದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಗೀತೆ–ಪ್ರಬಂಧ ಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುವ ಭಾವಗಳಿಗೂ, ವಾಚಕವೃಂದಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಲೆಯ ಮಂಜು ಅಷ್ಟು ದಪ್ಪವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪರದೆ. ಮಂಜಿನಾಚೆಗೆ ನಾವು ಕೈಯೊಡ್ಡಿದೊಡನೆಯೆ ಅದನ್ನು ಕವಿಯ ಆನಂದತುಷಾರ ಗಳಾಗಲಿ, ದುಃಖಾಶ್ರುಗಳಾಗಲಿ ತೋಯಿಸುವವು. ಅವನ ಭಾವನಾಮೂರ್ತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ದರ್ಶನವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಉಳಿದ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿಯ ತರಹವು ಬೇರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಹಾಡನ್ನು ತಾನಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬು ತ್ತಾನೆ. ಸಂಸಾರಸಮಾನವಾದ ಒಂದು ಪತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಂಡ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನೂ, ಅಂದ–ಚೆಂದಗಳನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಚಿತ್ರದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು.

ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವು ಅತಿ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಸ್ವಯಂಸ್ಫೂರ್ತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ವಸ್ತುವೊಂದರ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಎರಕ ಹೊಯ್ಯಬೇಕು; ಅದು ಕಥೆಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಬೇಕು. ಕಾಲಾನುಸಾರ ಕರ್ಮಾನುಸಾರ ಆ ಕಥೆಯೊಳಗಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂಬಂಧ ಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದು ಲೇಖಕನು ಅದರಲ್ಲಿಯ ರಸವನ್ನು ಪೋಷಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಾರ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಆತನಿಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಶಕ್ತಿಯೂ ವೆಚ್ಚವಾಗುವದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲೆಗೆ ಭಂಗ ಬಂದರೆ ಲೇಖಕನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಚಿತ್ರವು ಮಸುಕುಮಸುಕಾಗಿಯೂ, ಅಸಂಭವ ನೀಯವಾಗಿಯೂ ಉಳಿಯುವದು.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. ತನ್ನ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವದು ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ. ಅದರಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿ–ಸಮಾಜಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಯೂ, ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದರೆ, ಉಳಿದ ಕೆಲವರು ಕಥಾಪ್ರಿಯರಿರುತ್ತಾರೆ. ಕವಿಯಾದವನು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಶಾಂತಗೊಳಿಸುವದಲ್ಲದೆ, ಜಗತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಸಂದೇಶ ವನ್ನು ತಿಳಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕತೆಗಾರನು ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಥೆಯ ದ್ವಾರ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಕಥಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ 'ಕಾದಂಬರಿ' (Fiction) ಹೆಸರು ಬಂದುದು ಹೇಗೆ? ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿರುವುದೆಲ್ಲ ದಿಟವಿದ್ದು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಬಹುದೆ ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂಲತಃ ಸತ್ಯಪ್ರಿಯವಾದ ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ರಂಜಿಸಬಹುದು? ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟೆ : ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಕೇವಲ ಕಥಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಲ್ಲ,

ಸಕಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಆದರೆ ಒಂದು ದಿವ್ಯ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಲ್ಪಕತೆಯ ಯೋಜನೆಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವು 'ಸುಳ್ಳು' (Feigning) ಎಂದು ಬೇಕನ್ ಎಂಬ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನೇ ಹೇಳಿರುವನು. ಆದರೆ ರವಿ ಕಾಣದ್ದನ್ನೂ ಸಹ ಕವಿಯು ಕಾಣುವನು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೋವಿದರ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅವು ಮೇಲೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ರೀತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಆಯಾ ರೂಪಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರನ ರೀತಿಯು ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಲು ಆತನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಡಿಕನ್ಸ್‌ನ David Copperfield ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಈತನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯು ವಿದಿತವಾಗಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಪಥದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿ ಹೋದ ಅನೇಕ ನಿಜ ಸಂಗತಿಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಅವನು ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವು ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಕತೆಗಾರನು ಮಾನವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಸೃಷ್ಟಿನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಸ್ವಯಂ ಬುದ್ಧಿಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಥಾಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ 'ಅನೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ' (Fiction) ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. ಈ ಕಟ್ಟುಕಥೆಯಿಂದ ನಮಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಷಯಕ್ಕಾಗುವ ಜ್ಞಾನವೇ ಕತೆಗಾರನು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಉದ್ದೇಶದ ಫಲ. ಈ ಉದ್ದೇಶವು ರೂಪಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಕತೆಗಾರನು ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಇದ್ದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ಅರುಹಿದರೆ ಈ ಉದ್ದೇಶವು ಸಫಲವಾಗುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾವು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಲಿಯುವೆವು. ಅದು ಇತಿಹಾಸಕಾರನ ಅನುಭವ ಏನಿರುವುದೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ನಾಯಕರಾದ ಯುಗಪುರುಷರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೋದಿ ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಷಯಕ್ಕಿದ್ದ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರುವದಕ್ಕೋಸ್ಕರ. ಇಂಥ ಮಹನೀಯರ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಾಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಮಾನವೀಯ ಪೌರುಷವನ್ನೂ,ದೈವೀಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನೂ ತನ್ನ ಅಜರಾಮರವಾದ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ವಾಣಿಯಿಂದ ಜಗತ್ತಿಗೆಲ್ಲ ಸಾರಿದನು. ಅಲೆಕ್‌ಝಾಂಡರನು ಇವುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಿಳಿಸಿದನು. ಲೀಲಾಪುರುಷನಿಗಿದ್ದ ಶಕ್ತಿಯು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನುಡಿವೆಣ್ಣಿಗಿದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯರಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ವದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಸಾಹಿತಿಯು ತಾನು ಕೈಕೊಂಡ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ (Forms) ಅವುಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸು

ವನು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕತೆಗಾರನು ಮಾನವೀಯ ಜೀವನದ ಗೌರವವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವನು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ನಮ್ಮಂತೆ ಜನರು ಹುಟ್ಟಬೇಕು, ಇರಬೇಕು, ಬೆಳೆಯುಬೇಕು, ಸಾಯುಬೇಕು, ಸರಸವಾಡಬೇಕು, ಕಲಹ ಮಾಡಬೇಕು, ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯನ್ನೀಯುಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅವರ ಬಾಳುವೆ ನಮ್ಮಂತಿರಬೇಕು. ನಿಸರ್ಗನಿಯಮಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಭಂಗ ಬಂದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ನಿಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾನವೀಯತೆಗೆ ಭಂಗ ಬಂದು ನಮ್ಮಂತಿರುವ ಅವರ ಸುಖದುಃಖಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನಮಗಿರುವ ಉತ್ಸುಕತೆಯು ಕಳೆದು ಹೋಗುವದು. ಕತೆಗಾರನು ಪ್ರತಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾಗಬೇಕು. ವಿಶಾಲವಾದ ಆಕಾಶದ ಕೆಳಗೆ, ವಿಪುಲವಾದ ಪೃಥಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ, ಭೂಖಂಡದಲ್ಲಿಯವಾಗಲಿ, ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ, ನಗರದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮಂತೆ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಭೇದಗಳಿರುವಂತೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಧ ವಿಧದ ಸ್ವಭಾವದವಿರಬಹುದು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಬರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕತೆಗಾರನ ಉದ್ದೇಶದಂತೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದು. ದೈವದ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು, ಜಗತ್ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ದೈವವು ಮನಬಂದಂತೆ ಕುಣಿಸುತ್ತಿರುವದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವುಳ್ಳ ಕತೆಗಾರನು ಹಾರ್ಡಿಯಂತೆ ದೈವವು ಕ್ರೂರತನವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಹಾಗೆ ತನ್ನ ಕಟ್ಟುಕಥೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಯಾವ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ವಿಶ್ವದ ಭವ್ಯತೆ–ದಿವ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ, ಭದ್ರ–ರುದ್ರ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನೂ ಕಂಡು ಬೆರಗಾಗಿ, ಕಾಲವೇ ದೈವಶಕ್ತಿ ; ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ತಿಪ್ಪೆ ಹೋಗಿ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯಾಗುವದು, ಉಪ್ಪರಿಗೆಯು ತಿಪ್ಪೆಯಾಗುವದು ; ನೀತಿಪರರು ಧರ್ಮಬಾಹಿರರಾಗುವರು, ಧರ್ಮಬಾಹಿರರು ನೀತಿಪರರಾಗುವರು. ಪಾತಕಿಗಳೂ ಸದ್ಗುಣಿಗಳೂ ಕೂಡಿಯೇ ಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವರು. ರಾಜ್ಯಕ್ರಾಂತಿಗಳಾಗುವವು. ಒಮ್ಮೆ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಭ್ರಾಂತಿಯೆಂದೆನ್ನಿಸುವದು. ಅಂತೂ ಇಡಿಯ ಮಾನವ ಸಮುದಾಯವು ಉದಧಿಯಂತೆ ಆವುದೋ ಚಂದ್ರನ ಸೆಳೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಏರುತ್ತ ಇಳಿಯುತ್ತ ಸಾಗಿರುವದು. ಹೀಗಂದುಕೊಂಡವರು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನಂತೆ Anna Karenina ಮುಂತಾದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವರು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೀಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವದು.

'ಕಾದಂಬರಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ 'ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಟ್ಟುಕಥೆ' ಎಂದಿರಬೇಕು. ಈಗ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯೇ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹೊಣೆಯನ್ನೂ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಸರಿಯಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿದಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು :

ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಾದಂಬರಿ : Romance
ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿ : Novel

ನಾವೆಲ್‌ದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೂ, ಪ್ರತಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೂ ಮಿತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ವಿಚಾರಿಸಿದರೆ ಮಾನವ್ಯದ ಇಹಲೋಕ ಯಾತ್ರೆಗೆ ಕೊನೆಯೆಲ್ಲಿ ? ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಖ್ಯೆಯೆಲ್ಲಿ ? ಆದರೆ ಕಟ್ಟುಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಉಚ್ಛೃಂಖಲತೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ನಿರರ್ಥಕತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಾನ ಇರಲಾರದು. ಆದುದ ರಿಂದ ಕತೆಗಾರನು ಆಯ್ಕೆಗಾರನೂ ಆಗಬೇಕಾಗುವದು. ತನಗೆ ಏನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ದಿದೆಯೋ ಆ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆತನು ತನ್ನ ಕಥೆ ಯಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಮನೋರಂಜಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳನ್ನು ಗುಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಾರದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರರಚನೆ, ಅನ್ಯತರ ಕಥಾವಸ್ತು (Secondary plot), ಕಥಾಭೂಮಿಕೆ (Locality), ಅದರ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ, ಕಥೆಯ ದೇಶಕಾಲಮಾನ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ (Satire) ಇಲ್ಲವೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ಅನುಸಂಧಾನ, ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿ (Imaginative background)ಯ ಔಚಿತ್ಯ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳು ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಇಂದಿನ ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ಹಿಂದಿನ Romanceಗಳಿಗಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳೂ ಪಂಚತಂತ್ರ ಇಲ್ಲವೆ ಈಸೋಪನ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಕಥೆ ಹೇಳುವದು ಜಗತ್ತಿನ ಪುರಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಸಣ್ಣ ಕತೆ ಹಾಗು ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ಪಡುವಣದಿಂದ ಪಡೆದಿದ್ದೇವೆ. ಕಾರಣ ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಆ ಮಾನದಂಡದಿಂದಲೇ ಅಳೆಯಬೇಕಾದೀತು.

ಈಗಿನ ಸಣ್ಣಕತೆ ಹಾಗು ನಾವೆಲ್(Novel) ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಗಳಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳಿಗಿದ್ದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಗಳಿಗಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ, ಅವು 'ಕತೆ'ಯಾಗಲಿ, 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯಾಗಲಿ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಹೀಗನ್ನಬಹುದು : ವಿಜ್ಞಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವತನಕ ಯುರೋಪ ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳೆಂದರೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಹಾಗು ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಸಂಗ ಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೇವತೆಗಳು, ಕಿನ್ನರರು, ರಾಜಕುಮಾರರು, ರಾಜಕುವರಿಯರು, ಮಾಂತ್ರಿಕರು, ರಾಕ್ಷಸರು ಇವರೇ ಆ ಗ್ರಂಥದೊಳಗಿನ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಓರ್ವ ವೀರನು ರಾಕ್ಷಸರ ರಾಜ್ಯದೊಳಗಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ರಾಜ ಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತಂದರೆ ಅದೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯು. ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ಕಥೆಗಳು ಇಲಿಯಡ್, ಒಡಿಸೆ, ಏನಿಡ್, ಬೋವಲ್ಫ್ ಮೊದಲಾದ ಯುರೋಪ ಖಂಡದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವದುಂಟು. King Arthur and the Round Tableನ ವಿಷಯಕ್ಕಿದ್ದ ಕಥೆಯಾದರೂ ಹೀಗೆ ರೋಮಾಂಚನವನೆಬ್ಬಿಸುವ ತರಹದ್ದು. ವಿಜ್ಞಾನಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ.

ಸ್ಟೀವನ್ಸನ್, ಡ್ಯೂಮಾ ಮೊದಲಾದರ ಗ್ರಂಥಗಳೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'Romance' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯಂ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನೆಗಿಂತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಉಪಯೋಗವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವದರಿಂದ ಇವುಗಳನ್ನು ನಾವು ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಥೆ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿದೆ. ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿ, ಜನತೆಯ ಮನವನ್ನು ರಂಜಿಸಿ, ಸೃಷ್ಟಿ-ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂದ-ಕುಂದುಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡವಿ, ಜನತೆಯನ್ನು ಸಾಂತ್ವನಕ್ಕಾಗಲಿ, ಸಂಕೋಪಕ್ಕಾಗಲಿ ಒಯ್ಯುವದಷ್ಟೆ. ಕಟ್ಟುಕಥೆಯು ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ನವಯುಗದ ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಪರಿಪೋಷಿತವಾದ ಜನತೆಗೆ ಇಂಥ ಅಸಂಭವನೀಯ ಕಥೆಗಳು ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ. ಅದು ಬೇಡುವದು ಮಾನವೀಯ ಪ್ರತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಮಗೆ ಬಂದೊದಗುವಂಥ ಸಂಗತಿಗಳಿಂದ ತನಗೆ ಬೇಕಾದವುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ತನ್ನಿಷ್ಟದಂತೆ ಹೆಣೆದು ಕತೆಗಾರನು ತನ್ನ ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಏಕೆ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಬಾರದು? ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಡ್ಯಾನಿಯಲ್ ಡಿಫೋ ಎಂಬ 17ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಂದ ರೂಪಗೊಂಡವು. ಅವನ 'ರಾಬಿನ್ಸನ್ ಕ್ರೂಸೋ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹಡಗು ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿ 24 ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಒಬ್ಬನೇ ಒಂದೇ ಒಂದು ನಡುಗಡ್ಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸಿದ ಓರ್ವ ನಾವಿಕನ ಜೀವನವು ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. Moll Elanders ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ಥಿತಿಯ ಗತಿಯು ಬಡತನದ ಮೂಲಕ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಿ ಹೇಗೆ ಕಷ್ಟಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಳೆಂಬುದನ್ನು ಡಿಫೋನು ಬಹು ಸರಸವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್‌ಸನ್, ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್, ಸ್ಟರ್ನ್, ಜೇನ್ ಆಸ್ಟೆನ್, ಸ್ಕಾಟ್, ಥ್ಯಾಕರೇ ಮೊದಲಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಾರರು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಬಹು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ತಂದರು. ಹೀಗೆ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಯೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಕಲ್ಪನಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಗ್ರಂಥ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವಾಗ Novel (ಕಾದಂಬರಿ) ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಹಾಗು ಕಟ್ಟುಕತೆಗೂ (Romance) ಕೂಡಿಯೇ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಸಮುದಾಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾವೆಲ್ ಇಲ್ಲವೆ 'ಕಾದಂಬರಿ' ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವದುಂಟು.

ಕಟ್ಟುಕಥೆಯು ನಮ್ಮನ್ನು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ದಂಗುಬಡಿಸುವದು. ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಇಂದಿಗೂ ಆಬಾಲವೃದ್ಧರನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸುವದು. ಹಾತೀಮತಾಯಿಯ ಕಥೆಯಾದರೂ ಇದೇ ಮಾದರಿ

ಯದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯು ಶುಕಸಪ್ತತಿ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇದೇ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿಯು ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವದು ಅತಿ ವಿರಳ. ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚಾದಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಕುತೂಹಲತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುವದು. ಈ ಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಾರರ ಜನನವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಕಟ್ಟುಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನೆಯಿರದೆ ಅದು ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಬಾರದೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಚಂದ್ರಾಪೀಡನ ಪ್ರೇಮದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಓದಿ ಯಾವ ನರನು ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ನೆನಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ? ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಟ್ಟುಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ(Romance) ಕಾದಂಬರಿಯ (Novel) ಅಂಶವು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕಾಗುವದು. ಇಷ್ಟೇ : ಆ ಮಾನವೀಯತೆಯು (Human interest) ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. ಇದರಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೆರೆಯಬೇಕಾಗುವದು. ವಸ್ತುವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಪಾತ್ರವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಕಾಲದೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಭೂಮಿಕಾವೈಚಿತ್ರ್ಯ, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆವುದಾದರೊಂದಿರದೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಾರದು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವನೀಯತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಭಂಗ ಬರಬಾರದು ; ಸನ್ನಿವೇಶವಾಗಲಿ, ಪಾತ್ರವಾಗಲಿ ನೈಜವಾಗಿರಬೇಕು ; ನಿಜವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿಜವೆಂದೆನಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮಾನವ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಲಾಲಸೆಗಳನ್ನೂ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳನ್ನೂ ಉಚ್ಚ ನೀಚ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಬೇರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಾಗಲೀ, ಇದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಚಿತ್ರತಮ ಕಾಲ, ದೇಶ, ನಿಸರ್ಗ, ಪ್ರಸಂಗ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯಾಗಲಿ ಮನಬಂದಂತೆ ವಿಹರಿಸಿದರೆ ಈ ವಿಚಾರವು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕಥೆಯಾಗಿ (Romance) ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಆದರೆ ತಾನು ಒಮ್ಮೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಗೃಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದಿಯು (Romantic Novelist) ಅಲ್ಲಗಳೆದು ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗೆ (Incosistency) ಗುರಿಯಾಗಬಾರದು. ಬಂಧಾನುಬಂಧದ (Self-consisting) ಹೊಣೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಜಾಗೃತನಾಗಿರಬೇಕು. ಇದೇ ಕಲ್ಪಾನಾಶಕ್ತಿಯು ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ನಿದರ್ಶನ, ಭೂಮಿಕೆ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ಇವುಗಳಲ್ಲೊಂದರ ಇಲ್ಲವೆ ಕೆಲವು ವಿಷಯುಗಳ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ (Strangeness)ವನ್ನು ಗ್ರಂಥದ ಮನೋರಂಜಕತೆಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದು, ಕಲ್ಪನಾಸಾಹಿತ್ಯದ, ಮೂಲೋದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಪಂಚದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಮಯುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಿದರ್ಶಿಸಿ ತೋರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ನೈಜ ಕಥೆಯಾಗಿ(Novel) ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಆದರೆ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿಯು (Realistic Novelist) ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ನೈಜತೆಯೂ, ಸಂಭವನೀಯತೆಯೂ ತಿಲ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಕೆಡದ ಹಾಗೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಬೇಕು.

ವಾಸ್ತವವಾದಿಯೆಂದರೆ ನಿರುದ್ದೇಶವಾದಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯು ಕೂಡದು. ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ಆದರ್ಶವಾದಿ (Idealist) ಗಳಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಉದ್ದೇಶ ವಿಲ್ಲದೇ ಕಥಾರಚನೆಯಾಗುವದೇ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. "ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿ ಬಿಂಬಿಸಬೇಕಾದರೆ ಒಂದನ್ನೂ ಬಿಡದೆ ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿಬಿಡಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ. ಆದರೆ ಯಥಾರ್ಥತೆ (Realism) ಎಂದರೆ ನಿರುದ್ದೇಶವಾದವಲ್ಲ ವೆಂಬುದನ್ನು ಇವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫಿಯಾಗು ವದೇ ಹೊರತು ಅವು ಕಲೆಯೆಂದು ಅನಿಸಿಕೊಳ್ಳವು. ಕತೆಗಾರನಿಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನು ಕೆಲವೇ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ತೆಗೆದು ಉಳಿದವು ಗಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಬೇಕಾಗುವದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅವನು ನಮ್ಮ ನಿತ್ಯದ ವ್ಯವಹಾರದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋದರೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯವು (Interest) ಹೇಗೆ ಉಳಿಯಬೇಕು ? ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆ (Interpretation)ಯನ್ನು ಕಾಣ ಬಹುದು. ಕಾರಣ, ಯಥಾರ್ಥತೆಯೆಂದರೆ (Realism) ಸಾಮಾನ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಪಡಿನೆಳಲು ಪೂರ್ಣವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಯು ಶ್ರೇಷ್ಠತರಹದ್ದಾಗುವದು. ಇದರಂತೆ ಅ ಸಾ ಮಾ ನ್ಯ ತೆ (Romanticism) ಎಂದರೆ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಕಥೆಯ ರೀತಿ.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Romanticism ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರತಿಶಬ್ದವೆಂದರೆ 'ದೇಸಿ'. ಹಾಗೆಯೇ Classicism. ಇದಕ್ಕೆ 'ಮಾರ್ಗ'ವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 'ಮಾರ್ಗಿ' ಎಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಚ್ಚ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬರೆಯುವ ಗ್ರಂಥಕಾರ. ಈತನಿಗೆ ನಾವೀನ್ಯದ ಒನಪಿ ಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಗಾಂಭೀರ್ಯವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುವದು. ಆದರೆ 'ದೇಸಿಗ'ನು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವದಿಲ್ಲ. ಹೊಸತಾದ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಹಳೆಯ ನಿಯಮಗಳೂ, ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ದುರ್ಬಲವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಅವನಿಗೆ ತೋರಿದರೆ ದೇಸಿಗನು ಆ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೂಲೆ ಗೊತ್ತಿ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಂಪೂ ಗ್ರಂಥಗಳ ರೀತಿಯು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರದೆ ರಾಘವಾಂಕನು ಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದನು. ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿಯು ವ್ಯಾಕರಣಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿದನು. ಕನ್ನಡ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ 'ಪೊಸದೇಸಿ' ಯನ್ನು ಅರಸುತ್ತ ಅಲೆದ ಕವಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಕಡಿಮೆಯಿಲ್ಲ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ತನ್ನ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಗಣಿಸದೆ ಮೊದಲೇ ತನ್ನ ದೇಶದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿ ಬಂದ ನಾಟಕ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದನು.

ಕಾದಂಬರಿಯಲಿಯೂ ಸಹ ಈ ತರಹದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ, ಪ್ರತಿಸಂಪ

ದಾಯಗಳೂ ಉಂಟು. ಇಂಥ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದಲೇ ರೋಮಾಂಚನೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ನೈಜ ಕಥೆಯು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಈ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿಯ ಒಲವು ಬಹಳ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ. ಮೊದಲು ಕಾಮಶಾಸ್ತ್ರ (Sex), ಮಾನಸಶಾಸ್ತ್ರ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಕಥಾ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ರೂಢವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳು ಇಂದಿನ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. H.G. Wells ಎಂಬ ಕೀರ್ತಿವಂತ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಬಹುದೆಂದು ಸಾರಿದ್ದಾನೆ. ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಸಹ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು

(ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯು ಅನೇಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುವದು.)

ಅ) ಅತಿಮಾನುಷ ಕಥೆ

ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಬಲವನ್ನೂ, ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಅನುಸಂಧಾನವೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಜೀವಾಳ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾನನೀಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರವೇಶವೂ ಆಗುವದು. ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಲಿಯಡ್, ಒಡಿಸೆ, ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಕೃಷ್ಣಚರಿತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಅತಿಮಾನುಷರಾಗಲಿ, ಕಿನ್ನರರಾಗಲಿ ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಮಂತ್ರ–ತಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಗಳ ಯೋಜನೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಗಂಧರ್ವ ಕಿನ್ನರರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ (Fairy tales) ಅರೇಬಿಯನ್ ನೈಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆ) ಅದ್ಭುತ ಕಥೆ

ಗಹನ, ಗೂಢ, ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ, ಘೋರ, ಭಯಾನಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಯೋಜನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗಿರುವದು. ಮನುಷ್ಯರೇನೋ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದೊದಗಿದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎದೆಯನ್ನು ಕಂಪಿಸುವ ಹಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾನವಾತೀತ ಶಕ್ತಿಗಳ ನಿದರ್ಶನವೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವದುಂಟು. ಹಾತೀಮತಾಯಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಇದು ಗೋಚರವಾಗಬಹುದು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ನಳ–ದಮಯಂತಿ ಮೊದಲಾದ ಉಪಾಖ್ಯಾನಗಳು ಇದೇ ಮಾದರಿಯವು. ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿಯಾದರೂ ಇದೇ ತರಗತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು. ಆರ್ಯಾವರ್ತವು ಇಂಥ ಕಥೆಗಳ ತವರುಮನೆಯು. ಕಾಳಿದಾಸನನ್ನು ಮೋಹಿಸಿದ ಶಕುಂತಲೆಯ ಕಥೆಯು ರೋಮಾಂಚನ ಕಥೆಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ? ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ನಾಟಕಗಳು ಇಂಥ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕವು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಉತ್ತಮವಾದ ನೈಜ ಕಥೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಇ) ಉಳಿದ ವಿಭಾಗಗಳು—ಕಥಾವಸ್ತು ವೈಚಿತ್ರ್ಯ

ನೈಜ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ರೋಮಾಂಚನೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವು ಬೇಕೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆವು. ಈ ಸ್ಪರ್ಶವು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿರದಿದ್ದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯು ಲೋಕಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ರೋಮಾಂಚನೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವು ಅಧಿಕ ವಾಗಲು ಅದ್ಭುತದ ಇಲ್ಲವೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ರೋಮಾಂಚ ಕಥೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ರೋಮಾಂಚನೆಯ ಈ ಅಂಶವು ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ದೇಶಕಾಲವಿಕಾಸ, ನಿಸರ್ಗ ವರ್ಣನೆ—ಇವಾವುಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು. ಡ್ಯೂಮಾನ The Three Musketeers, ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ನನ Kidnapped ಮುಂತಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ದೇಶದ ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳೂ, ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೈಜವಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವದು ಎಚ್.ಜಿ. ವೆಲ್ಸ್‌ನ The First Men in the Moon ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರೋಮಾಂಚನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಂದ ಅರಿಕೆಯಾಗ ಬಹುದು.

ಈ) ಪಾತ್ರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ

ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಕಥಾವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳು ನೈಜವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವನಿದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ರಸವು ಪೋಷಿತವಾಗಿರ ಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಅಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ನನ Dr. Jekyll and Mr. Hyde ಎಂಬ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಉ) ಕಾಲವೈಚಿತ್ರ್ಯ

ಕಳೆದುಹೋದ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದಿನ ವೈಭವವನ್ನೂ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ಬಹುತರವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ರೋಮಾಂಚನ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿ ಫಲಿಸುವದು. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ಕುಲದ ರೀತಿ-ನಡಾವಳಿ, ಪೋಷಾಕು-ಪದ್ಧತಿ, ಜನಾಂಗ, ಜನರಿಗೊದಗಿದ ಪ್ರಸಂಗ—ಇವೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರುವವು. ಸ್ಕಾಟನ Ivanhoe, Talisman, Kennilworth, ಗಳಗನಾಥರ 'ಕುಮುದಿನಿ' ಮುಂತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಆ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾಲವು ನಮಗೆ ಸಮೀಪ ವಾಗಿದ್ದರೆ ಗ್ರಂಥವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನೈಜ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗುವದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಕಾಟನ The Heart of Midlothian ಮತ್ತು ಥ್ಯಾಕರೆಯ Henry Esmond ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳು ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳೊಳಗಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವವಿರಬೇಕು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು

ಭವಿಷ್ಯವನ್ನೂ ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾನವ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿ-ಗತಿಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅದ್ಭುತ ರಸವು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಎಚ್. ಜಿ. ವೆಲ್ಸ್‌ನ The Time Machine ಎಂಬುದು ಇಂಥದೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ.

ಊ) ಉದ್ದೇಶಪರ ರೋಮಾಂಚನ ಕಾದಂಬರಿ

ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಇಂತಹ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರೈಸುವದಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೆಲ್ಸ್‌ನ The Time Machine ಎಂಬುದು ಈಗಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಸುದಾಮರೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಟೀಕಿಸುವದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ವಿಡಂಬನ ಗ್ರಂಥ (a satirical work). ಇದೇ ಮೇರೆಗೆ ಡಾ. ಜಾನ್ಸನ್ನನ ರಾಸೆಲಾಸ್ ಎಂಬುದು ನೀತಿಪರ ರೋಮಾಂಚನ ಕಥೆಯಾಗಿದೆ (a didactic romance).

ಋ) ದೇಶ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ

ಅನ್ಯ ಜನಾಂಗಗಳ ವಿಶೇಷ ಸ್ವಭಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ, ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿಸಲು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಸವು ಈ ದ್ವಾರಾ ಸಹಜವಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುವದು. ಇದನ್ನು ಕಿಪ್ಲಿಂಗ್ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ವಿಷಯುಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. ರೋಮಾಂಚನೆಯ ಅಂಶವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದ ನೈಜ ಕಾದಂಬರಿಯು ರೋಮಾಂಚನ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗುವದೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಅಧಿಕ ಸ್ಪರ್ಶದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸುವದು ಕಠಿಣವಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ತರಗತಿಯ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೋದಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ನೈಜ, ಇದು ರೋಮಾಂಚನೀಯ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ನೈಜತೆಯ ಹಾಗು ರೋಮಾಂಚನೀಯತೆಯ ಗುಣಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವವು. ಇದು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನ Anna Karenina ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರರಚನೆ, ದೇಶಕಾಲಮಾನ, ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಉಳಿದ ರಸಜನ್ಯ ವಿಷಯಗಳು—ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನೈಜತೆಯ ಹಾಗು ರೋಮಾಂಚನೀಯತೆಯ ಪೂರ್ಣ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತ; ಆದರೆ ಇಂಥ ಗ್ರಂಥವು ಇನ್ನೂ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಅವರು ಒಪ್ಪುವರು.

ವಾಸ್ತವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಭಾಗಗಳು

ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೇ ತಾನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಣಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳು ಸಮಾವೇಶವಾಗಿ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದವಿರಬಹುದು. ಬಹಳಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಕೂಡಿಯೇ ಇರುವವು. ಸುಖಾಂತ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಷಾದಂತ ಕಾದಂಬರಿಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುವದು ಅನಾವಶ್ಯಕ. ಏಕೆಂದರೆ ಸುಖ ಇಲ್ಲವೇ ದುಃಖವು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನೂ, ಅನುಭವವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಅ) ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿ (The Novel of Incident)

ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾವಸ್ತುವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಯಾರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸುವುದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಿಂತ ಏನು ಸಂಭವಿಸುವುದೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಕಥೆಯ ಆಕರ್ಷಣಶಕ್ತಿಯು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ಸರಿಸುವದು. ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಯು ಇದೇ ಮಾದರಿಯದು. ಭಗವಾನದಾಸನ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮುರಾರಿಯ ನಡತೆ ಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೊಲೆಯನ್ನು ಯಾರು ಮಾಡಿದರು ? ಅದು ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತಾಯಿತು ? ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನಿ ತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ವೀರ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಕಾದಂಬರಿಯಾದರೂ ಇದೇ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಸ್ಟೀವನ್‌ಸನ್ನನ Treasure Island ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ನೋಡ ಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವೀಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ಕಂಡರೆ ಸಾಕು, ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ತನ್ನ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವನು.

ಆ) ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ (The Ricaresque Novel)

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸ್ಥಿತಿ ಗತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಜನತೆಯ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಡುವದು. ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ,ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುವದು. ದೇಶಸಂಚಾರಿಯಾದ ಓರ್ವ ತರುಣ (Fielding's Tom Jones), ನೀಚ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉಚ್ಚ ಸ್ಥಿತಿಗೇರಿದಂಥ ಓರ್ವ ನಾಯಕ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಭ್ಯಗೃಹಸ್ಥರ ಸಂಘ (Dicken's Pickwick Papers) ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ, ವರ್ಣ,

ವರ್ಗಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಬಹುದು. ಡಿಕನ್ಸ್, ಫೀಲ್ಡಿಂಗ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರರಚನೆಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

೩) ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿ

ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಉದ್ದೇಶವು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವದು. ಆದರೆ ಇದರ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವೆಂದರೆ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯ ಅನಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೇದಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು, ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿರುವ ಗುಣಸಮುಚ್ಚಯವನ್ನೂ, ದೋಷದೂಷಣೆಗಳನ್ನೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬಿ ಉಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವದು. ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವು ಇಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡುವದು. ಆದರೆ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನ ಕಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಮಾನವ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಸ್ವರ್ಗೀಯತೆ ಅಧಃಪತನಗಳನ್ನೂ ಒಡಮೂಡಿಸುವದು. ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೂ ನಮಗೆ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮಾನವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ. ಮನುಷ್ಯರು ಹುಟ್ಟಿ ಸತ್ತರೂ, ಅವು ಒಮ್ಮೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ ಸಾಯುವದಿಲ್ಲ. ಫೀಲ್ಡಿಂಗನ Parson Adams ಎಂಬ ಧರ್ಮಿಷ್ಠನಿಗೂ, ಡಿಕನ್ಸನ Sam Weller ಎಂಬ ಸೇವಕನಿಗೂ ಏನು ಮಾಡಿದರೆ ಮರಣಬಂದೀತು? ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ತಿರುಳನ್ನು ತುಂಬಿ ಅದನ್ನು ಅನುಪಮೇಯ ಕಲಾಕೌಶಲ್ಯದಿಂದ ಸಜೀವವಾಗಿ ಮಾಡಿದುದೇ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಜರಾಮರತೆಯ ಗುಟ್ಟು. ಈ ಸ್ವಭಾವಭೇದಗಳು ಪ್ರಳಯಕಾಲದವರೆಗೂ ಉಳಿಯುವವು. ಅಂದಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನೇ ಮೂರ್ತಿಮಂತವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕಲೆಯೆಲ್ಲಿ, ನಾವೆಲ್ಲಿ ?

ಒಂದೊಂದು ಗುಣವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ರಚಿಸುವದೆಂತಲ್ಲ. ಗುಣದೋಷಗಳು ವಿಧ ವಿಧವಾಗಿ ಮಿಶ್ರವಾಗಿರುವ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸ್ವಭಾವಗಳ ನೆರವಿಯಾದ ಸಮಾಜವನ್ನಾಗಲಿ, ಗುಂಪನ್ನಾಗಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕಲೆಯಿಂದ ಅದರ ನೆಲೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯಬೇಕು. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಂಡು ಬರುವದೆಂದರೆ ಸ್ವಭಾವನಿದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಸರಿ. ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಗ್ರಂಥಗಳು ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆಯಲ್ಲದೆ ವಸ್ತುಪ್ರಧಾನವಾಗಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳಗುವ ಉಜ್ವಲತಮ ಸತ್ಯವು ಸ್ವಭಾವನಿದರ್ಶನವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ಮಹತ್ವವು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಏಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆಯೇ ಇರುವದು. ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯ ನಾಯಕಿ–

ನಾಯಕರು, ಅವರ ಸುತ್ತಲಿನ ಜನರೂ ಉಳಿದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕೃತಿಗಳಿಗೂ, ಕಥೆಗೂ ಮಹತ್ವ ಬರುವದು ಅವರ ಕೃತಿ, ಅವರ ಕಥೆಯೆಂದು. ಥ್ಯಾಕರೆಯ Vanity Fair, The Newcomes ಮೊದಲಾದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸ್ಕಾಟನ Ivanhoe, ಥ್ಯಾಕರೆಯ Henry Esmond ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುವದು. ನಮಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತದ್ರೂಪವಾಗಿ ಚಿರಾಯುವಾಗಿ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಸತ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ ವಿಹರಿಸುವ, ಸಂಕಟಪಡುವ, ಬಾಳಿನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬಿಳಗುವ ಮಾನವ-ಮಾನಿನೀ ವೃಂದದೊಡನೆ ನಾವು ಬೆಳೆಸುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮಗೀಯುವ ಪರಮ ಸುಖ. ಈ ಸುಖವನ್ನು ಕೊಡಲು ಶಕ್ತನಾದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಲು ಅರ್ಹನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ) ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿ (The Dramatic Novel)

ಇಲ್ಲಿಯ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕುಸಿರು ಅತಿ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದುದು. ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಥೆಯ ಪ್ರವಾಹವು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ನಿಂತು ನಿಂತು ಹರಿಯುವದಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುಂದೆ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವನಿದರ್ಶನಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಕಥಾವಸ್ತುವು ಇರುವದೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಿದುದಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಕಥೆಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹಾಗು ಪಾತ್ರ ಸಮುದಾಯ, ಇವು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಯುಷ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ಎಡಬಿಡದೆ ಅದಲುಬದಲುಗಳನ್ನೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನೂ ತರುವದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕಥೆಯು ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವದು. ಹೀಗೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸಂಧಿಸುತ್ತ ಎರಡೂ ಮಾರ್ಪಡುವವು.

ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ಜೇನ್ ಆಸ್ಟೆನ್ ಎಂಬವಳ Pride Prejudice, Emma ಮೊದಲಾದ ಕಥೆಗಳಂತೆ ಸುಖಾಂತವಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಹಾರ್ಡಿಯ Tess, Jude the Obscure ಮುಂತಾದವುಗಳಂತೆ ದುಃಖಾಂತವಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರೀತಿಯು ಒಂದೇ. ಕತೆಗಾರನ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಕಥಾಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಗುಂಪಿನ ಮೇಲೆಯೇ ನಟ್ಟಿರುವದು. ಅವರ ಆಯುಷ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಅವನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವನು. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಸ್ಥಾಯೀ(Static)ಯಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಸಂಚಾರಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸ್ವಭಾವಗಳು (Dynamic characters) ಅಂದರೆ

ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಪರಿಪೋಷಣೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಏನೂ ಪರಿಣಾಮವಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಡಿಕನ್ಸ್‌ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಮಿಕಾಃಬರ್ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ David Copperfieldದೊಳಗಿಂದ ಬರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಹೊರತು ಇನ್ನೂ ನೂರಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದರೂ, ಅವನ ಪ್ರಫುಲ್ಲ ಚಿತ್ತ,ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿ, ನಿರಂಕುಶ ಆಶಾವಾದ,—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಸ್ವಭಾವಗುಣಗಳು ಮತ್ತಿಷ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವದೇ ಹೊರತು ಅವು ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಗುರಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ.

ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವೂ ಮಾದರಿಯ ಹಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಿರುವದು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ವಭಾವಮಾದರಿಗಳಲ್ಲ (Types).ಇವುಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ತೋರಿಸುವದೇ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗುವದು. ಹೀಗೆ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಯಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶದಪಡಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಕ್ರಮವಾದ ರಚನೆಯೇ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಗುಟ್ಟು.ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಅದನ್ನಷ್ಟೇ ಓದಿದರೆ ನಮಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವಭಾವ ನಿದರ್ಶನವಾಗುವದಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂದಿನ ಕಥೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಾಳುವೆಯ ಐತಿಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರವು ಮಾತ್ರ ; ಉಳಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದು. ಮಿಕಾಃಬರ್ ಎಂಬ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೇನು, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೇನು? ಅವನ ಸ್ವಭಾವವು ಒಂದೇ. ಆದರೆ ಎಲಿಜಾಬೆಥ್ ಎಂಬ ನಾಯಕಿಗೆ ಡಾರ್ಸಿಯ ವಿಷಯಕ್ಕಿದ್ದ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಓದಿದೆವೆಂದು ತಿಳಿಯುವಾ ; ಅದರಿಂದ ಅವಳಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಜರುಗುವ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳು ಹೇಗೆ ಗೋಚರವಾಗಬೇಕೆ ?

ಇದಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಸಂಹಾರಕ್ಕೆ (Conclusion) ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಗೇನಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವದು ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಾದುದು. ಲಗ್ನ ಇಲ್ಲವೆ ಮರಣ ಇವುಗಳಲ್ಲೊಂದು ಸಂಭವಿಸುವದು. ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಾಜಚಿತ್ರವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಾರ್ಯವು ಮುಗಿಯಿತು. ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಮುಂದೇನಾಗುವದೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಕಾಲದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ತಮ್ಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತ ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುವವು. ಕಾರಣ, ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುವು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವದು(Expansive) ; ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿ

ಯದು ನಿಕಟ(Intensive)ವಾಗಿರುವದು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿ (Roderic Random) ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮುದಾಯ (Vanity Fair) ದೊಂದಿಗೆ ಕಥೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಒಂದು ವಿಶಾಲ ಸಮಾಜ-ಚಿತ್ರವಾಗುವ ತನಕ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವದು. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವದು. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವ್ಯತ್ಯಯರಹಿತ (Changeless)ವಾಗಿದ್ದು. ಸ್ಥಳಾಂತರವು ಮಾತ್ರ (Change of scene) ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಘಟಿಸುವದು. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಾಗುವದಿಲ್ಲ (Changes) ; ಅದು ಒಂದೇ ಇರುವದು (Wessex novels). ಆದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದಿಂದ (Inter-action) ಯಥಾವಾಗಲೂ ಮಾರ್ಪಡುವವು. ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿ ಯೆಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಚಿತ್ರ; ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅನುಭವದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಅನುರೂಪಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಮೂರ್ತಿ.

ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಿಶ್ರವಾಗುವದುಂಟು. ಕಾರಣ, ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಹಲವು ಮಾರ್ಮಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿರ ಬಹುದು.

ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸುವ ನಿಯಮ ವೆಂದರೆ 'ಸ್ಥಳ' (Space) ವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಸಮಾಜಚಿತ್ರವು ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ದೇಶದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಗೋಚರ ವಾಗಬೇಕು. 'ಕಾಲ'ವು (Time) ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸುವ ನಿಯಮ. ಪ್ರೇಮದ ವಿಜಯ, ಇಲ್ಲವೆ ಬರುವ ಮರಣ, ದ್ವೇಷವು ಪ್ರೀತಿ ಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ರೀತಿ,—ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾಲಾವಧಿಯು ಬೇಕು. ಕಾರಣ, ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯು ಅದು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ಸಮಾಜಚಿತ್ರದ ತರಗತಿಯ ಮೇಲಿರುವದೆಂದೂ, ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಇಹಲೋಕದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವದರಲ್ಲಿದೆಯೆಂದೂ ಹೇಳ ಬಹುದು. ನಾಗರಿಕತೆಯೇ(Civilization) ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿರುವ ಭೂಮಿಕೆ (Scene); ಒಂದು ನಗರದ ಬೀದಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಮಾಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯ ಭೂಮಿಕೆಯು ಪೃಥ್ವಿಯೇ; ಇಲ್ಲವೆ ಪೃಥ್ವಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವೊ ? ಬೆಂಗಳೂರು ಎಂದು ಭೂಮಿಕೆ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಕೊಡಗನೂರು ಎಂದಿಟ್ಟರೂ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಂತರವಾಗುವ ದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಭೇದಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲವು ಮಿನಿಟಿನ ಮುಳ್ಳಿನಂತೆ ಸಾವಕಾಶ ವಾಗಿ ಸಾಗಿರುವದು ; ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅದರ ವೇಗವು ಸೆಕೆಂಡಿನ

ಮುಳ್ಳಿನಂತೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಗತಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ಅಭ್ಯಂತರವಾಗುವದಿಲ್ಲ ; ಮಿಕಾಃಬರ್ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿರಂಕುಶ ಆಶಾವಾದವು ಅವನು ಮುದುಕನಾದರೂ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿ ಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹಾರ್ಡಿಯ ಟೆಸ್ ಎಂಬ ಪಾತ್ರವು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಓರ್ವ ಪಾಪಭೀರುವಾದ ಕೋಮಲ ಬಾಲೆ ; ಆದರೆ ಕೊನೆ ಯಲ್ಲಿ, ಕಷ್ಟಪರಂಪರೆಗಳಿಂದ ಹತಾಶಳಾಗಿ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು, ಮತ್ತೆ ಪ್ರೇಮೋದಯವಾಗಲು, ತನ್ನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಯಮನಂತಿದ್ದ ನೀಚ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕೊಂದು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ನಾಯಕಿ. ಇದಲ್ಲದೆ ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಉಪಸಂಹಾರವೂ ಸಹ ಅನೇಕ ಸಲ ಸೂಚಿತವಾಗುವದು. ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಮೊದಲು ಇಂಥ ಕತೆಗಾರನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣ ವಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿರುವದು. ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನು ಪಾತ್ರಗಳು ಒಯ್ದುತ್ತ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಗಿಸುವನು (Thackeray).

ಆದರೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಈ ಎರಡು ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಾಗುತ್ತದೆ. Pride and Prejudiceಎಂಬುದು ಒಂದು ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ಕಾದಂಬರಿ.ಆದರೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಇದರ ರೀತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮಾರ್ಪಡುವಾಗ ಎಂಬ ವಿನೋದಕರ ಪಾತ್ರವು ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಯರಹಿತವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ವಿಭಾಗದ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುವದು ಮೇಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರಂತೆ ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬ ರಿಯ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ದೃಶ್ಯಸಮಾನ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಅಭ್ಯಂತರಗಳಾಗ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವು ಅಪವಾದಗಳೆಂಬುದು ಇಂಥ ಮಾರ್ಪಾಟಿನಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಾದ ಅಸಮಾಧಾನಕರ ವಿಕಾರದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಿಕಾಃಬರ್ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಕೇವಲ ಆಶಾವಾದಿ ; ಆದರೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸೆರೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯು ತ್ತಿದ್ದ, ಕೈಸಾಗದ ಸಭ್ಯ ಮನುಷ್ಯ. ಇಂಥವನನ್ನು ಡಿಕನ್ಸ್‌ನು ತನ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ,ಅದು ಆ ಪಾತ್ರದ ನೈಜತೆಗೆ ಅಪಾಯ ಕರವೆಂದೆನಿಸದೇ ?

ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣವು ಕಂಡುಬರು ವದು. ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಕಾದಂಬರಿಯೊಳಗಿನ ಸಮಾಜಚಿತ್ರವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಲ-ದೇಶ ಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವದು. ಆದರೆ ಈ ತರಗತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲದ ನಿರ್ಬಂಧವು ಕಡಿದುಹೋಗುವದು. Vanity Fair ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದ ಸ್ಥಿತಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ದೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಯು ಬಿಂಬಿ ಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಯು ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ,ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಾಗಿ ಸಾಗಿದ ಜೀವನಪ್ರವಾಹದ ಅಗಾಧ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವದು.

ಪಾತ್ರಪ್ರಧಾನ ಹಾಗು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಎಲ್ಲರ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ(Universal)ವಾಗಲು ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನಂತಕಾಲದ (Eternity) ಇಲ್ಲವೆ ಅನಂತ ವಿಶ್ವದ (Infinity) ಪಟಲವು ಬೇಕು. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಲ-ದೇಶ ಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೀವಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಕೆಲವು ರಸನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ—ಗತ, ಇಂದಿನ ಇಲ್ಲವೆ ಮುಂದಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಿಸುವಾಗ ಸ್ಥಲಕ್ಕಿಂತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದಡಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲವೆ ಇಡಿ ವಿಶ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅಚ್ಚರಿಪಡುವಾಗ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಕ್ಕುತ್ತೇವೆ. ರಸಮಯವಾದ ಕಲ್ಪನಾಸಾಹಿತ್ಯವು ಈ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭೂತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ವಾಗಿಸುತ್ತ ನಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಗಲವು ಕಾಣುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎರಡು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗ್ರಂಥ ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗುವದು.

Epic novelದ ವಿಷಯ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಯಾಗಿದೆ. ಮಹಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಒಂದು ಯುಗದ ಜೀವನಕ್ಕೇನೇ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರಸಮುದಾಯ, ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಹಾಗು ಕಲ್ಪನಾಮಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಕಾವ್ಯಮಯತೆ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನೆ ಮುಂತಾಗಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ರಸೋದ್ದೇಶಗಳು, ತತ್ವ, ದರ್ಶನ, ಮೈ ನಡುಗಿಸುವ ದೃಶ್ಯಗಳು, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಶೈಲಿ, ಯುಗದ ಜೀವನ, ತನ್ನ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ಗಣ್ಯವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಅದು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಸಡಿಲಾಗಿಸುವದಿಲ್ಲ. ರಸೋತ್ಕರ್ಷಗಳು ಬಂದಿವೆಯೆಂದು ಅದು ದೃಶ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತಾತ್ಸಾರ ಮಾಡುವದಿಲ್ಲ. ಭಾವನಾಮಯತೆ ಇದೆ ಯೆಂದು ತತ್ವಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ ಗ್ರಹಣ ಹಿಡಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಯುಗದ ಜೀವನವನ್ನೇ ಮಹಾ ಕಾದಂಬರಿಯು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.*

* 1931-32ರಲ್ಲಿ ಅದೇ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದೆಸೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದಾಗ ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು ಇವು.

ಲಘುಪ್ರಬಂಧಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ

1

ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಲಘುಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗ್ರಹವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ನಾಮಾಂಕಿತ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಲೇಖಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು 'ಸುಳಿವು–ಹೊಳವ'ನ್ನು ಓದಿದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳ ವಿಚಾರಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ಭಾವನಾಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು ; ಅವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಂದುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

'ಹರಟೆ'ಯೆಂದರೆ ನವನಾಗರಿಕತೆಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸಂಗೀತವಿರುತ್ತದೆ ; ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮೇಳವಾಗುವ ಹೃದಯಸಂಗೀತವಿರುತ್ತದೆ. ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವನಾ ಪ್ರಧಾನತೆಗೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಎದುರಿಗಿದ್ದ ಪ್ರಪಂಚ, ಅದರ ಒಳತಿರುಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಳಗಣ್ಣು, ಪ್ರಪಂಚದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಚಾರಪರಂಪರೆಯ ಮಾಲೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಣೆಯುವ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ರೂಪ–ಕುರೂಪಗಳಿಂದ ಸ್ಪಂದನಗೊಂಡು ಮಿಡಿಯುವ ಭಾವನಾಶಕ್ತಿ,—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅಂಶಗಳು ರಮ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಿ ಶಬ್ದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಭಾವನಾಶೀಲತೆಯು ಉತ್ಕಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲಘುಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾವನಾಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ ; ಆದರೆ ಛಂದಸ್ಸಿನ ರೂಪವನ್ನು ಬೇಡುವಷ್ಟು ಅದು ತೀವ್ರವಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು; ಆದರೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಸಂಪತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿತ ರಮಣೀಯತೆಯು ಗಾಳಿಯ ಮೇಲೆ ತೇಲಿಬರುವ ನರುಗಂಪಿನಂತೆ ಹಗುರಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ; ಆದರೆ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ 'ಮೂಡು' ಇಲ್ಲವೆ ರಸನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಅದು

ಅವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಭಾವಗೀತೆಗೂ ಲಘುಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೆಂದರೆ ಇಷ್ಟೆ.

ಏಕೆಂದರೆ, ಗೀತಕಾರನೂ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರಪಂಚವು ಒಂದೇ. ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದಲೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪರಮಾನ್ನದಿಂದ ಪರಮಾರ್ಥದ ವರೆಗಿನ ಪ್ರಪಂಚವು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದೆ. 'ಶಾಂತಿ','ಭೂವೈಕುಂಠ', 'ನೌಕಾಚಂದ್ರ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಉತ್ತಮ ಗೀತೆಗಳನ್ನಾದರೂ ಬರೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅವು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಬೇಕಾದುವು ; ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವಷ್ಟು ನಮ್ಮ ಗದ್ಯವೂ ಬೆಳೆದಿದೆ. 'ಚಾರ್ಲಸ್ ಲ್ಯಾಮ್' ಎಂಬ ನಾಮಾಂಕಿತ ಆಂಗ್ಲ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ 'Dream-Children' (ಸ್ವಪ್ನ ಸಂತತಿ) ಎಂಬ ಹರಟೆಯಲ್ಲಿಯ ಗೀತವಾಣಿಯನ್ನು ಯಾರು ತಾನೆ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಬಹುದು ? ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವಾದರೂ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲವಾಗಿಸಿದೆ. 'ಹೋಟೆಲುಗಳು' (ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯು 'The Mermaid Tavern' ಎಂಬ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೃಹವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕವನವನ್ನು ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.), ರೈಲುಗಾಡಿ, ಹೊಲಗಳನ್ನುಳುವಾಗ ಸತ್ತು ಬಿದ್ದ ವನಮೂಷಕ,—ಇವೆಲ್ಲ ಗೀತಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುಗಳಾಗಬಹುದು. ಮಹಾ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವು ಘನವಾದುದೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ಅದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುವ ವಿಧಾನ (Treatment) ದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೆಂದು ಪ್ರತಿವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದಕಾರಣ ಗೀತೆಯು ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಬಂಧದ ವಸ್ತುವು ಇಂಥದೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಬಂಧಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮಾತು.

ಲಘುಪ್ರಬಂಧವು ನವನಾಗರಿಕತೆಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವು ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ; ಗದ್ಯವು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ವಾಚೀನವಾದುದು. ಅಡವಿಯಿಂದ 'ತಾಂಡೆ'ಗೂ ತಾಂಡೆಯಿಂದ ಹಳ್ಳಿಗೂ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಊರಿಗೂ ಮನುಷ್ಯನು ಸ್ಥಲಾಂತರ ಮಾಡುತ್ತ ನಡೆದಾಗ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಮಾರ್ಪಡಹತ್ತಿತು. ಅದರಿಂದ ಜನಿಸಿದ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ಹೃದಯವಂತಿಕೆಗಿಂತ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಕಾಯಿತು. ಮೊದಲು ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ದುರ್ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದರೆ ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿತ್ತು ; ಆದರೆ ಈಗ ಮಾತ್ರ ಯಥಾರ್ಥದ ತೊಡಕಿಗೆ ಉತ್ತರ ದೊರೆತ ನಂತರವೇ ಪರಮಾರ್ಥವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವದೂ ನಿರೂಪಿಸುವದೂ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದೊಡನೆ ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧ, ಜೀವನಚರಿತ್ರ ಮೊದಲಾದ ಗದ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಯುಗದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವೇ ಈ ಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತ

ಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಮೊಂಟೇನ್' ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರದ ಮೊದಲನೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದೂ ಅವನ ಕೋಣೆಯೇ ಅದರ ಜನ್ಮಸ್ಥಾನವೆಂದೂ ಹೇಳಿದರೆ ಅತಿಶೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು.

2

ಆದರೂ ಎಲ್ಲದರ ಇತಿಹಾಸವು ಹಿಂದುವರಿದರೆ ಅಜ್ಞೇಯದ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಕೂಡುವಂತೆ ಲಘುಪ್ರಬಂಧದ ಕಥೆಯು ಇನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಡುವಣದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕಾಲವು ಸುರುವಾದುದೆಂದರೆ,—ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದ ಸುಮಾರು, ಮಹಮ್ಮದೀಯರು ಕಾನ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಟಿನೋಪಲ್ ಪಟ್ಟಣ ಹಾಗು ಸಮೀಪದ ಪ್ರಾಂತಗಳಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ತಳ್ಳಿದಾಗ ಅಂತಃಕಲಹದಿಂದ, ಧರ್ಮ ಧರ್ಮಗಳ ತಾಕಲಾಟದಿಂದ, ಯುರೋಪಿನವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಸ್ ಹಾಗು ಇಟಲಿಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗಳೂ ಜಯಸಿದ್ದ ವಸಾಹತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಕಾಯ್ದುಟ್ಟಿದ್ದರು. ಮಹಮ್ಮದೀಯರು ಪ್ರಬಲರಾದೊಡನೆ ಅವರೆಲ್ಲ 'ತಿರುಗುಪ್ಪಾ'ಗಿ ಯುರೋಪಿಗೆ ಮರಳಬೇಕಾಯಿತು. ತಮ್ಮೊಡನೆ ಆ ಪಂಡಿತರೆಲ್ಲ ಯುರೋಪು ಮರೆತಿದ್ದ ಅಮೌಲ್ಯಗ್ರಂಥಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನೊಯ್ದರು. ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗು ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವು ಮತ್ತೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಸುರುವಾಯಿತು. ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಸಂಪ್ರದಾಯದೊಡನೆ ಈಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ಪರಂಪರೆಯೂ ಬೆರೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಆಂಗ್ಲರ, ಫ್ರೆಂಚರ ಹಾಗು ಇನ್ನಿತರರ ನವೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಪುಟ ಸಿಕ್ಕಿತು. 'ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್' 'ಪ್ಲೇಟೊ' 'ಸಿನೆಕಾ' ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಅನುಕರಣವೇ ಮೊದಲು ಮೊದಲಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ನೀತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು 'ಸಿಸಿರೊ' 'ಸಿನೆಕಾ' 'ಪ್ಲೂಟಾರ್ಕ' ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಪತ್ರವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹರಟೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳು ನೆಲೆ ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ನಿಂತುದೆಂದರೆ ಮೊಂಟೇನನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯುಗದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಮೊಂಟೇನನು ಆಧುನಿಕ ಯುಗದವರಂತೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಾನುಭವದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟ ಕುತೂಹಲಿಯಾಗಿದ್ದನು. ಗೆಳೆತನ, ದುಃಖ, ಉಡಾಳತನ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ಅರಿವೆಗಳ ಉಪಯೋಗ,—ಇವು ಅವನ ಕೆಲವು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. ಒಂದೆರಡರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವ

ವಾಚಕವೃಂದವು ಯಾವುದು ? ನಾಗರಿಕರದು ; ದುಡ್ಡುಳ್ಳವರದು ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆಯಿದ್ದು ಅದರ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ವಿಶ್ರಾಂತಿಯುಳ್ಳವರದು. ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವೃಂದವು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅರಸರು ಇಲ್ಲವೆ ಪಾಳೆಗಾರರಿಗೆ ರುಚಿಸುವ ಯುದ್ಧವಾರ್ತೆ ಹಾಗು ಪ್ರೇಮವಾರ್ತೆಯ ಪುನರಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಾನವನ ದೈನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮೊಂಟೇನನು ಗದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದನು. ಇಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದರೂ ತಮ್ಮ ಹೆಸರುಳಿಯುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ ; ಏಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಸಹ ಅವರು ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇವರ ಸೇವೆಗೆಂದು ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿನ ಹೆಮ್ಮೆಯೇಕೆ ? ಆದರೆ ಮೊಂಟೇನನು ಯಾವಾಗಲು 'ನಾನು',—'ನನ್ನದು' ಎಂದು ಹರಟೆ ಹೊಡೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ "ಇತರರ ದುಃಖಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ನನ್ನ ಸಂಕಟವೂ ಮಿತಿಮೀರುತ್ತದೆ ; ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲದ ಮೂರನೆಯವನೊಬ್ಬನ ಹೃದಯಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಯಾರೇ ಆಗಲಿ, ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಕೆಮ್ಮ ಹತ್ತಿದರೆ ನನ್ನ ಫುಪ್ಫುಸಗಳಿಗೂ ಗಂಟಲಕ್ಕೂ ತ್ರಾಸಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸ್ವಯಂಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಇದಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ?

ಮೊಂಟೇನನ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದೊಡನೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ 'ಫ್ಲೋರಿಯೊ' ಎಂಬವನು ಅವನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದನು. 'ಬೇಕನ್ನ'ನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಂಗ್ಲ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯು ಅನೇಕ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬರೆದನು. ಹೊಸ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತರುವ ಕೆಲಸವು ಅವನದು. "ನಾನು ಪಾಂಚಜನ್ಯವನ್ನು ಊದುವವನು ಮಾತ್ರ ; ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕುವದಿಲ್ಲ"ವೆಂದು ಆತನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮೊಂಟೇನನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬೇಕನ್ನನು ಓದಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಅವನೆದುರಿಗಿದ್ದ ಮಾದರಿಯು ಹರಟೆಯದಲ್ಲ, ನಿಬಂಧದ್ದು. ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ,—ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಗಳು ಹೇಗೆ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಬೇಕನ್ನನು ತನ್ನ ಸೂತ್ರಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ನೀತಿ ಚಾಣಕ್ಯ ನೀತಿ. ಸ್ನೇಹ ಪ್ರೇಮಗಳೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಪವಿತ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲ ; ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾದ ಸಾಧನೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಆದರೂ ಅವನ ಅಗಾಧವಾದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು 'ನಾಸ್ತಿಕವಾದ' 'ಪ್ರವಾಸ' ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ತೋಟಗಳು' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೊಂಟೇನನಂತೆ ಆತನು ತನ್ನ ಒಲವುಗಳನ್ನೇ ವಿಶದಪಡಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಆದಿಪ್ರಬಂಧಕಾರನಂತೆ "ನಾನು ಚಿತ್ರಿಸುವದು ನನ್ನನ್ನೇ" ಎಂದು ಬೇಕನ್ನನು ಹೇಳಲಾರ.

ಬೇಕನ್ನನ ಸಮಕಾಲೀನರನೇಕರು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಾದ ಮೇಲೆ 'ಕೌಲೆ' ಎಂಬಾತನು ಹನ್ನೊಂದು ಹರಟೆಗಳನ್ನು ಬರೆದನು. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಮೊಂಟೇನನ ರಚನಾಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. 'ನನ್ನನ್ನು ಕುರಿತು' ಎಂಬ ಅವನ ಹರಟೆಯು "ಸ್ವಂತದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬರೆಯುವದೆಂದರೆ ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಕಠಿಣವಾದ ವಿಷಯು" ಎಂಬ ಆಕರ್ಷಕ ವಾಕ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹರಟೆಯ ಮಲ್ಲನೆಂದರೆ ಇವನೆ.

ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರಲ್ಲಿ 'ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್' ಹಾಗು 'ಟೆಂಪಲ್' ಎಂಬವರು ಮುಖ್ಯರಾದವರು. ಇವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗದ್ಯಶೈಲಿಗೆ ಬಳಕೆಮಾತಿನ ದೀಕ್ಷೆಯು ದೊರೆತು ಅದು ಹಗುರಾಯಿತು, ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಈ ಪ್ರಬಂಧಕಾರರ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ದೊರೆಯಬೇಕಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಗೆ ಆಂಗ್ಲ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂದು ಹೇಳುವದು ಉಚಿತವಾಗಿದೆ. ಸ್ಟೀಲ್, ಎಡಿಸನ್, ಸ್ವಿಫ್ಟ್, ಡಿಫೋ, ಜಾನ್ಸನ್, ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿಥ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರಬಂಧದ ವಸ್ತುಲೋಕವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾಗಿಸಿದರು ; ಹೊಸ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ತಂದರು. ಜಾನ್ಸನ್ನನು ಹೇಳಿದಂತೆ "ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿಲ್ಲದ ಸಣ್ಣ ಬರವಣಿಗೆ, ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಲಹರಿಯೊಂದು" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಾತೆಂದರೆ ಪತ್ರಿಕಾವ್ಯವಸಾಯದೊಡನೆ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಸಂಬಂಧ. ದೈನಿಕಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜನತೆಯ ಅಭಿರುಚಿಯು ಹೆಚ್ಚಿತು. ವಾಚಕರ ಮನೋರಂಜನಾರ್ಥವಾಗಿ ಸಂಪಾದಕರು ಲಘು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಹತ್ತಿದರು. ಇದರಲ್ಲಿ 'ಸ್ಟೀಲ್' ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ನೀತಿಪ್ರಚಾರವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಬೇಕನ್ನನ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ 'ಅರ್ಲ್' ಮೊದಲಾದವರು ಬೆಳೆಯಿಸಿದ ಸ್ವಭಾವವಿಭಜನ ಪ್ರಬಂಧ, ಸಿಡ್ನೆ, ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್ ಮೊದಲಾದವರು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ತಂದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧ, ಹರಟೆಗತೆ, ಹರಟೆಯೋಲೆ ಮೊದಲಾದ ವಿಭಾಗಗಳು ಟ್ಯಾಟ್ಲರ್, ಸ್ಪೆಕ್ಟೇಟರ್, ರ್‍ಯಾಂಬ್ಲರ್, ದ ಬೀ ಮೊದಲಾದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದವು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ 'ದೇಸಿ'ಯ ಪುನರುತ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿ ಪ್ರಬಂಧವು ಲ್ಯಾಮ್, ಹ್ಯಾಜಲಿಟ್, ಡಿಕ್ವಿನ್ಸಿ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಮೆರುಗನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿತು. ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧದ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ವಿಶಾಲವಾಗಿಸಿದವು. ಕಳೆದ ಸೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಬಂಧವು ದಶದಿಶೆಗಳನ್ನು

ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಅದು ಹಾಕಿದ ಹೊಂಚನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುವದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಮೆಕಾಲೆ, ರಸ್ಕಿನ್, ಕಾರ್ಲಾಯಿಲ್, ಅರ್ನೋಲ್ಡ್, ಮಿಲ್ ಮೊದಲಾದವರು ನಿಬಂಧದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೆ ನಿರುಣಿಸಿದರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸ್ಟೀವ್ಹನ್‌ಸನ್ ಬೆಲಾಕ್, ಬೆನ್ಸನ್, ಚೆಸ್ಟರ್ಟನ್, ಲಿಂಡ್, ಲೂಕಾಸ್, ಗಾರ್ಡಿನರ್ ಮೊದಲಾದ ವರು 'ಹರಟೆ'ಗಿರುವ ಉತ್ತಮಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಾಯ್ದಿದ್ದಾರೆ.

ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಪತ್ರಿಕಾವ್ಯವಸಾಯದಿಂದ ಪುಟ ಸಿಕ್ಕಿತು ; ಇಂದು ಅದೇ ವ್ಯವಸಾಯುವೇ ಪ್ರಬಂಧದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಅನೇಕ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಗೊಣಗುಟ್ಟುವರು. ಈ ವಾದವು ಇಂದಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಥಕ ವಾದುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ದೈನಿಕಗಳೂ ಇನ್ನೂ ತೊಟ್ಟಿಲಗೂಸುಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಜೋಗುಳವನ್ನು ಹಾಡಿ ಸುವ್ವಿಗೆಯ್ಯದೆ ನಾವು ಇನ್ನೇನು ಮಾಡಬಹುದು ?

3

ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೇನು ? ಅದು ಗದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ; ಚಿಕ್ಕದಾದ, ಚೊಕ್ಕದ ಬರವಣಿಗೆ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು : (1) ನಿಬಂಧ, (2) ಹರಟೆ. ನಿಬಂಧವೆಂದರೆ ಮಾಹಿತಿ, ವಿಮರ್ಶೆ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಗದ್ಯಲೇಖ. ಇದು ಸಣ್ಣದಿದ್ದರೂ ಸರಿ, ಇಡಿ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ದಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಿದ್ದರೂ ಸರಿ! ಇದರಲ್ಲಿ ರಸಲೀಲೆಯಿಲ್ಲ, ಶೈಲಿಯ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯೂ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೂ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರಬಹುದು. ನಿಬಂಧಕಾರನು 'ನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮ'ನಲ್ಲ ; ಆತನು ಪ್ರಪಂಚದ ಭಾಷ್ಯಕಾರ, ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಗ್ರಾಹಕ. ಎಷ್ಟು ಬರೆದರೂ ನಿಬಂಧದ ವಿಷಯದ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಯಾಯಿತೆಂದು ಓದುಗರಿಗೆನಿಸು ವದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹರಟೆಮಲ್ಲನ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಅವನ ವಿಷಯುವು ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅದನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಭಾವನಾಲಹರಿ, ವಿಚಾರಲಹರಿಗಳನ್ನಷ್ಟು ಅವನು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವನಿರೂಪಣೆಯೇ ಅವನ ಮುಖ್ಯಕಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದರೂ ಗೀತೆಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಹರಟೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯು ಒಡ ಮೂಡುತ್ತದೆ,--ಆಲದೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ರಂಗನು ಮಲಗಿದಂತೆ, ಸಗುಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಗುಣವು ಸಮೃದ್ಧಿಯಾಗಿ ನಿಂತಂತೆ, ದೇಹದ ಉನ್ನತಾಲಯದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವು ನೆಲೆಸಿದಂತೆ. ನಿಬಂಧಕಾರನು ಶೈಲಿಶಿಲ್ಪಿ ; ಹರಟೆಮಲ್ಲನು ಆತ್ಮವಿನೋದಿ. ಶೈಲಿಯು ಎಷ್ಟು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿಯೇ ಇರಲಿ, ತನ್ನ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿ ಸಿದರೆ ಸಾಕು ; ಆತ್ಮವಿನೋದಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಟೆಯು ಬುಗ್ಗೆಯಂತೆ ಹೃದಯದಿಂದ ಪುಟಿಯುವ ಬದುಕು ; ನಿಬಂಧವು ಒಕ್ಕಲುತನಕ್ಕೆಂದು ಕಟ್ಟಿಸಿ ಹರಿ ಯಿಸಿದ ಕಾಲುವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ಣತೆಯಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿಬಂಧದ

ಪೂರ್ಣತೆಯು ವಾಕ್ಯ ವಾಕ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆಯ ಮೇಲೆ, ವಿಚಾರದಿಂದ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹಾರುವ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುತ್ತದೆ ; ಅದರದು ಕೃತಕ ಪೂರ್ಣತೆ. ಹರಟೆಯ ಪೂರ್ಣತೆಯು ಸ್ವಯಂಭುವಿನ ರೀತಿಯು,—ಒಂದು ಬಳ್ಳಿ, ಸಂಜೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕನಸಿದ್ದಂತೆ. ನಿಬಂಧದ ಹಾಗು ಹರಟೆಯ ವಸ್ತುವು ಒಂದೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ 'ಲ್ಯಾಮ್' ಹಾಗು 'ಡೋಬ್ರಿ' ಇವರ—ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಷಯವು ಒಂದೇ ಆದರೂ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಜಗಜದಷ್ಟು ಅಂತರವಿದೆ. ಡೋಬ್ರಿಯು ಆ ಕಾಲದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ, ಸುಕುಮಾರ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಅಂದಿನ ಲೇಖಕರಿಗಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ಕೆಲವೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದ್ದರೆ ಅವನ ಪ್ರಬಂಧವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಲ್ಯಾಮ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ತಪ್ಪಾಗಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ ಅವನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಶಬ್ದಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ತೋರಿಸಿದ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಸ್ವಾನುಭೂತಿಯಲ್ಲಿ ರಸವಂತಿಕೆಯು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದೆ. ಹರಟೆಯ ವಸ್ತುವು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಆತ್ಮಾನುಭವ ಇಲ್ಲವೆ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ; ವಿಷಯವು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ವಿಧಾನವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹರಟೆಮಲ್ಲನು ತೂರಾಡುವ ಸುಭಾಷಿತಗಳನ್ನೂ ಅಡ್ಡಗತೆಗಳನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು ; ನಿಬಂಧಕಾರನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಶಿವಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಕರಡಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಂತಾಗುವದು.

ನಿಬಂಧಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ; ಅವನ ಕೈಹಿಡಿದವರಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹರಟೆಮಲ್ಲನು 'ವಿದ್ಯುತ್‌ಶಕ್ತಿ'ಯ ಮೇಲೆ ಹರಟೆಯನ್ನು ಬರೆದು ವಿದ್ಯುತ್ತೆಂದರೇನೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಓದುಗರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಅವನಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಅವನಲ್ಲಿ ಹಟಮಾರಿತನವಿರಕೂಡದು. ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬಹುದು ; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಜೋತುಕೊಂಡು ಕೂತಿರಬಾರದು. ಆಗಾಗ ಹರಟೆಮಲ್ಲನು ಪಾಠ ಕಲಿಸಬಹುದು ; ವಿನೋದ, ಸರಸ ಸಜ್ಜನಿಕೆ, ವಿಡಂಬನೆ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳ ಆಕರ್ಷಣವು ಮಾತ್ರ ಆ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳುವಂತೆ ಹರಟೆಮಲ್ಲನಲ್ಲಿ ಆರ್ಷ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಬೇಕು, ಆಳವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಬೇಕು.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. ಹರಟೆಯು ವಚನಕಾವ್ಯವೆಂದು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದೆ. ಒಂದು ಭಾವನಾಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಗೀತಕಾರನೂ ಹರಟೆಮಲ್ಲನೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ ; ಆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ರಸಮಯತೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ ; ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಿಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಅಸಮಾಧಾನ, ಉತ್ಕಂಠತೆ, ಸಾತ್ವಿಕ ಸಂತಾಪ, ಆನಂದ,

ತಾತ್ವಿಕ ಅನುಭೂತಿ,– 'ಮೂಡು' ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯದಿರಬಹುದು. ರಸನಿಮಿಷದ ಪೂರ್ಣತೆಯೆ ಕೃತಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗೀತೆಗೂ ಹರಟೆಗೂ ಇರುವ ಭೇದವನ್ನು ಈ ಮೊದಲೆ ತಿಳಿಸಿದೆ.

ಇನ್ನು ಹರಟೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. (1) ಗೀತೆಯಂತೆ ಮಿತಿಮೀರಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಉತ್ಕಟ ರಸೋದ್ರೇಕದಿಂದ ಅದು ಬಂದುದಲ್ಲ ; ವಿಶ್ರಾಂತಿಪೂರ್ಣವಾದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಲಹರಿ ಲಹರಿಯಾಗಿ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವದು. (2) ಹರಟೆಮಲ್ಲನು ಕವಿಯಹುದು ; ಆದರೆ ವೀಣೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಚಿಲುಮೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸಿ ವಿಚಾರಮಗ್ನನಾಗಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ಹೊಗೆ ಬಿಡುತ್ತ ಕುಳಿತ ಕವಿ ; ಅಗ್ಗಿಷ್ಟಿಗೆಯೆದುರಿಗೆ ಆರಾಮ ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯವನು.— 'ಪ್ರೀಸ್ಟ್ಲೆ'. (3) ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾದ, ಶಾಶ್ವತವಾಗುಳಿಯುವ ಹರಟೆಯೆಂದರೇ 'ಹರಟೆ' ; ವಾಚಕನೆದುರು ಲೇಖಕನು ತನ್ನ ಸ್ನೇಹದ ಗಂಟನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚುವನು. (4) ಮೂಲತಃ ಹರಟೆಯ ಗಾತ್ರವು ಸಣ್ಣದು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗುವಂತೆ ಅದು ಎಲ್ಲ ಉದಾತ್ತ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕಲೆಯ ಶೃಂಗಾರಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮರಚನಾಕ್ರಮವು ಮುಗಿಲಷ್ಟು ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಹಿರಿ ಹಿಗ್ಗನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ– ಒಲ್ಗೊ ವಿಲ್ಯಮ್ಸ್. (5) ಒಳ್ಳೆಯದಾದ ಹರಟೆಯು ಅನಂತಕಾಲದಷ್ಟು ಅಪಾರವಾದ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಂತೆ ಅದು ಬರಿ ಲೀಲೆ ; ಆದರೆ ಜೀವನಕ್ಕಿರುವಂತೆ ಒಂದು ಗೂಢವಾದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಅದಕ್ಕಿದೆ. (6) ಸುಮಾರು ನಾಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾದ ಗೃಹಸ್ಥನು ಊಟಮಾಡಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಆಡುವ ಮಾತಿನಂತಿರಬೇಕು, ಹರಟೆ. (7) ಹರಟೆಯು ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾದ ಕೃತಿ. ಆದಕಾರಣ ಕಲೆಯ ನಿಯಮಗಳೆಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವವು. ಆದರಲ್ಲಿ ನಯ, ನಾವೀನ್ಯ, ಆತ್ಮೀಯತೆ ಹಾಗು ಚಿಗುರೆಲೆಯ ಬೆಡಗಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅಷ್ಟಪಟ್ಟಿದಿಯನ್ನು ರಚಿಸಲು ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಜಾಗರೂಕತೆಯು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಬೇಕು. ಗೊಡ್ಡು ಹರಟೆಗೂ ಹಾಳು ಹರಟೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಹಾಗು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಳ ಮಧುರ ಸಂಗಮವಾಗಬೇಕು. (8) ಹರಟೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದು, ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಹರಟೆಯು ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳೆಂದರೆ,— ಅಭಿರುಚಿ, ಸದಸದ್ವಿವೇಕಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಅನನ್ಯವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಾವೀನ್ಯ.

4

ನಿಬಂಧ ಹಾಗು ಹರಟೆಯೆಂಬ ವಿಭಾಗಗಳು ಅನೇಕ ಸಲ ಬೆರೆಯುವದುಂಟು. ಇವುಗಳ ಬೆರಿಕೆಯಿಂದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಭೇದಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

1) ಚಿಂತನಪರ ಪ್ರಬಂಧ : ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇಕನ್ನನ ಸೂತ್ರಶೈಲಿಯ ಉಪಯೋಗವಾಗಿರಬಹುದು. 'ಇತಿಹಾಸ'ವು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. 'ಶಾಂತಿ'ಯೂ ಚಿಂತನಪರವಾಗಿದೆ.

2) ಚರಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧ : ಇದನ್ನು ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಡಾ. ಜಾನ್ಸನ್, ಹ್ಯಾಜಲಿಟ್, ಎ. ಜಿ. ಗಾರ್ಡಿನರ್ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಭರತಖಂಡದ ಜೀವಜ್ಯೋತಿ'ಗಳು, 'ಕನ್ನಡ ಕಿಡಿಗಳು' ಮೊದಲಾದ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

3) ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಬಂಧ : ಕಾರಲಾಯಿಲ್, ಮೆಕಾಲೆ, ಫ್ರೀಮನ್ ಮೊದಲಾದ ಲೇಖಕರು ಈ ಜಾತಿಯವರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಗತವೈಭವದಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು.

4) ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಬಂಧ : ಹಕ್ಸ್ಲೆ, ಟಿಂಡಾಲ್, ಡಬ್ಲ್ಯು. ಎಚ್. ಹಡ್ಸನ್ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವದೇ ಇವರ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶ. 'ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಇಂತಹ ಲೇಖಗಳು ಬರುವದುಂಟು.

5) ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧ ಇಲ್ಲವೆ ವಿವೇಚನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧ: ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಿರಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ವಿಷಯವಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ಸಿಡ್ನೆ, ಡ್ರಾಯ್‌ಡನ್, ಎಡಿಸನ್, ಡಾ. ಜಾನ್ಸನ್ ಮೊದಲಾದವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ತಂದರು. 'ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ'ವು ಇಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

6) ಸ್ವಭಾವವಿಭಜನ ಪ್ರಬಂಧ : ಥಿಯೊಫ್ರ್ಯಾಸ್ಟಸ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕನಿಂದ ಇದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಓವ್ಹಬರಿ' 'ಅರ್ಲ್' ಮೊದಲಾದವರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತಂದರು. 'ಗೋಪಿ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ, ಅಡಿಗೆಯವ, ವರ್ತಕ' ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವದೇ ಇದರ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ವ್ಯವಸಾಯ ವಿಶೇಷದಿಂದ ಬಂದೊದಗಿದ ಸ್ವಭಾವವೈಲಕ್ಷಣ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿಯೂ ವಿನೋದಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖಕನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾದುದು. ಕ್ಲ್ಯಾರೆಂಡನ್ ಮೊದಲಾದ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದರು. ಚರಿತ್ರ ಪ್ರಬಂಧವು ಇದರಿಂದಲೇ ಉದ್ಭವಿಸಿತು. 'ಕೆನ್ಸಿಂಗ್ಟನ್ ಪಾರ್ಕ'ನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಣಬಹುದು ; 'ಮುಂದಾಳುಗಳು—ಮುಂದಾಳುಗಳು' ಹಾಗು 'ಮಂಕರು—ಬೆಪ್ಪರು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಇದು ಇನ್ನೂ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

7) ಲಘುಕಥಾ ಪ್ರಬಂಧ : ನೀತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಮತ್ತಾವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಾಗಲಿ ವಿಶದಪಡಿಸಲೆಸಗಿದಾಗ ಇದು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಕಟ್ಟು

ಗಳಿಲ್ಲ ; ಅಡ್ಡಗತೆಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಸಮಯವಿಲ್ಲದೆ ಕಥಾನಕವು ಸಾಗಬಹುದು. 'ಹಿತೋಪದೇಶ' ಮೊದಲಾದ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ. ಎಡಿಸನ್, ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿಥ್, ಜಾನ್ಸನ್ ಮುಂತಾದ ಲೇಖಕರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ತಂದರು. '**ಮಿರ್ಝಾನ ಕಣಸು**' ಎಂಬ ಎಡಿಸನ್ನನ ಲೇಖವು ಇದಕ್ಕೆ ಸುಂದರವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. 'ಇನ್ನೊಂದು ಪುರಾಣ' ಹಾಗು 'ಏಮೆ ಯಮನನ್ನೇ ಹೆದರಿಸಿತು' ಎಂಬವು ಇಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

8) ವರ್ಣನಪರ ಪ್ರಬಂಧ : ಒಂದು ವಿಷಯದ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವದೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. 'ಮುಗಿಲುಗಳು', 'ಮಾವು', 'ಇಜಾರ' ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಓದಬಹುದು.

9) ಪತ್ರಪ್ರಬಂಧ ಇಲ್ಲವೆ ಹರಟೆಯೋಲೆ : ಆಪ್ತಮಿತ್ರರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣವು ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಅವು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ. 'ಲ್ಯಾಮ್' ಎಂಬವನ 'Distant Correspondents' ಎಂಬ ಹರಟೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪತ್ರಗಳಷ್ಟು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿದೆ.

10) ಹರಟೆ : 'ಭೂವೈಕುಂಠ' 'ನಾದುರುಸ್ತು' 'ಹೋಟೆಲುಗಳು' ಮುಂತಾದುವು ಹರಟೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

11) 'ಸಾವಿನ ಕೂಡ ಸರಸ', 'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ ಒಬ್ಬನೆ ? ಇಬ್ಬರೆ ?' ಹಾಗು 'ಬರೆಹಗಾರನ ಬಜೆಟ್ಟು' ಎಂಬ ಲೇಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹರಟೆಗೆ ಸಮೀಪಿಸಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧವು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿನೋದ, ಅಣಕು, ವಿಡಂಬನ ಇಲ್ಲವೆ ಮತ್ತಾವುದೊಂದು ಭಾವವು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳು ಮಿಶ್ರವಾಗಿರಬಹುದು. 'ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಣಕು ಅಡಕವಾಗಿದ್ದು ಓದಲಿಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧದಂತಿದೆ. 'ಸಾವಿನ ಕೂಡ ಸರಸ' ದಲ್ಲಿ ಲಘುಕಥಾಪ್ರಬಂಧ ಹಾಗು ಸ್ವಭಾವವಿಭಜನ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರೀತಿಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ನಿದರ್ಶಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇವೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

5

ಸಂಸ್ಕೃತ–ಕನ್ನಡಗಳಲ್ಲಿ ಹರಟೆಗಿರುವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಹರಟೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಟೆಗಳು' ಹೊರಟ ಮೇಲೆ ಅನೇಕ ಪ್ರಬಂಧಸಂಗ್ರಹಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಮೊದಲು 'ಫುಲ್ಲಯ್ಯನ ಪ್ರಬಂಧಗಳು' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಹೊತ್ತಿಗೆಯು ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ವಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಹೊಸಹುಟ್ಟು', 'ಹಗಲುಗನಸುಗಳು', 'ಋತುಸಂಹಾರ', 'ವಿನೋದ ಚಿತ್ರಗಳು', 'ರಾಮಾಚಾರಿಯ ನೆನಪು', 'ಪಂಚಾಮೃತಂ', 'ಕೋದಂಡನ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು' ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಇಂದಿನ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಪಕತೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದ ಕ್ರಮವು ಕೆಳಗಿನಂತಿದೆ : ಮೊದಲಿನ ಐದು (ಶಾಂತಿ, ಇತಿಹಾಸ, ಕೋಗಿಲ, ತಾರೆಗಳು, ಭೂವೈಕುಂಠ) ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಯುಗದ ಮೊದಲನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯು ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಗೂ ಪರಂಪರೆಯ ಹಿನ್ನೆಳಲನ್ನು ಇಂದು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಿರುವೆವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ.

ಮುಂದಿನ ಮೂರರಲ್ಲಿ (ನೌಕಾಚಂದ್ರ, ನಾದುರುಸ್ತ, ಹರಟೆ) ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕನಸನ್ನೋ ಮನಸನ್ನೋ ಲೇಖಕನು ವಿಭಜಿಸಿ ತಿಳಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಂಟು ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಒಂದೊಂದು 'ಮೂಡಿ'ನ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿವೆ. ಧ್ಯಾನ, ಕನಸು, ಕನವರಿಕೆ, ಪ್ರತಿಭೆ, ದರ್ಶನ,—ಇವೇ ಮುಂತಾದ ಭಾವಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖಕರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಜೋಗದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಹಿಡಿದು 'ಕಾಯಿಲೆ'ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಲ್ಲ (ಜೋಗದರ್ಶನ, ಕೆನ್‌ಸಿಂಗ್‌ಟನ್ ಪಾರ್ಕ, ಮುಗಿಲು, ಮಾವು, ಇಜಾರ, ಕಾಯಿಲೆಗಳು) ವರ್ಣನಪರವಾಗಿವೆ. 'ಜೋಗದರ್ಶನ'ವು ಕಥನಪರವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ 'ಜೋಗದರ್ಶನ', 'ಪಾರ್ಕ', 'ಮುಗಿಲುಗಳು' ಮತ್ತು 'ಮಾವು' ಇವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನೋಟಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು.

'ಇನ್ನೊಂದು ಪುರಾಣ', 'ಆತ್ಮಹತ್ಯಾಯೋಗ' ಹಾಗು 'ಸಾವಿನ ಕೂಡ ಸರಸ' ಎಂಬ ಲೇಖಗಳು ವಿನೋದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಕಡೆಯದು ನಿರಂತರವಾದ ಸ್ವಭಾವಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇದರ ಮುಂದಿನ ಮೂರು (ವಿಮೆ ಯಮನನ್ನೇ ಹೆದರಿಸಿತು, ಮುಂದಾಳುಗಳು, ಮಂಕರು ಬೆಪ್ಪರು) ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. 'ವಿಮೆ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮಾನವಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಜಾಣ್ಮೆಯೂ ಇದೆ. 'ಮಾನ ಮತ್ತು ಮರ್ಯಾದೆ' ಹಾಗು 'ಹೋಟೆಲುಗಳು' ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಬೇಕಿತ್ತು. ತಡವಾಗಿ ಕೈಸೇರಿದ್ದರಿಂದ ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. 'ಹೋಟೆಲುಗಳು', ವರ್ಣನಪರ ಪ್ರಬಂಧದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹರಟೆಯ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದುದು. 'ಹಗಲುಗನಸುಗಳ' ಲೇಖಕರ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಸವಿಯನ್ನರಿತವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಒಪ್ಪುವರು.

ಉಳಿದ ನಾಲ್ಕು (ಬರಹಗಾರನ ಬಜೆಟ್ಟು, ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿ ಒಬ್ಬನೆ ? ಇಬ್ಬರೆ ?, ನಮ್ಮ ನಾಟಕ, ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ) ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ವಿಷಯವಾಗಿ

ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪ್ರಬಂಧಗಳು. ಮುನ್ನುಡಿಯ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಎಸಳಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ.

ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯ ಎರಡನೆಯ ಎಸಳಿನಿಂದ ನನಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು. ನನ್ನ ಸಮೀಪದ ಗೆಳೆಯರೊಬ್ಬರು ಆಸ್ಪತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ನರಳುವಾಗಲೇ ಸಿಕ್ಕ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ, ಸಂಪಾದಕರ ಅವಸರಕ್ಕಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೇ ಒಪ್ಪಿದ ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿದ್ದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಓದುಗರು ಕ್ಷಮಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ !

ಧಾರವಾಡ
14-5-1939

ಏಕಾಂಕನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರ

1

'ಕೋಲ್ಮಿಂಚು' ಎಂಬ ಅಂದವಾದ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುವದೆಂದರೆ ತುಸು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಬಹುದು. ಕೋಲ್ಮಿಂಚು ಹೊಳೆಯಲು ವಿಶ್ವವೇ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ತೆರೆದಂತಾದರೂ ಆ ಮಿಂಚು ಕಾಣುವದು ಅರೆ ನಿಮಿಷ ಮಾತ್ರ. ಕೇವಲ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತ ಹೋದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಒಪ್ಪಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತ ನಡೆದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಲೇಖಕರು ಅನ್ಯಥಾ ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು ಹಾದಿಯೇನೋ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಗುಣದೋಷ ವಿಚಾರವನ್ನು, ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮಹನೀಯರಿಗೇ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವದು ಒಳಿತು. ಇವು ಒಂದು ರಾಶಿಯಿಂದ ಆಯ್ದು ತಂದ ರತ್ನಗಳಲ್ಲ. ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಿತರಾದ ಕೆಲವು ಲೇಖಕರಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರು ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆಂದೊಡನೆ ಈ ದೃಶ್ಯಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಏನೂ ಹೇಳದಂತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಲೇಖಕರೂ (ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆಯುವವನನ್ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬಹುದು) ನುರಿತವರು, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದವರು. ಕಾರಣ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಪರಿಪಕ್ವತೆಯಿರುವದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಯೋಗಾಯೋಗದಿಂದ ಕೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಇಂದಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾದರೂ, ಕೆಲವು ನಾಳಿನ ರತ್ನಗಳಾಗಬಹುದು. ಅಂತೇ ಈ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಕೋಡಿವರಿಯುವ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಒಡ್ಡುಹಾಕಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ. ಓದುಗರು ಅದರ ಅನೇಕ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಒಂದಂಕಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೋಲ್ಮಿಂಚು' ಮೊದಲನೆಯದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ದೃಶ್ಯಗಳ ಜಾತಿ-ರೀತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಅವುಗಳಿಂದ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಸುಲಭಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವದೇ ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮುಖ್ಯೋದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

2

ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೇಗೆ? ಇದು ನಾಟಕದ ಮರಿಯೊ, ತಂದೆಯೊ? ಕವನಗಳು ಮೊದಲು ಜನಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಕವನ-ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದವು. ಹನಿ ಹನಿ ಕೂಡಿ ಹಳ್ಳವಾದಂತೆ ಕಥೆಗೆ ಕಥೆ ಕೂಡಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಾದವು. ಕಿರಿಗತೆಗಳಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಜೀವ ಬಂದಿತು. ಶಿಲಾಲೇಖಗಳಿಂದ ಮೊದಲು ಗೊಂಡು ಇತಿಹಾಸವು ಕೊನರೊಡೆದಿತು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿದಾಗ ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿಯೇ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಬೇರಿದೆಯೆಂದೆನಿಸುವದು.

ಸಾಹಿತ್ಯೇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಅನೇಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ದೊರೆಯುವವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಭಾಸಕವಿಯ ಏಕಾಂಕನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಶ್ರೀ ಎಲ್. ಗುಂಡಪ್ಪನವರು ಕನ್ನಡಿಗರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ತೀರ ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವದು. ಬಾಯಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಟನ್ನನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಜೋಬನ ಕಥೆಯು ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾತನ ಕಾಲದ ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ಇಟಲಿ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಯುರೋಪು ಖಂಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವು ಹೊಸದಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದಾಗಿನಿಂದ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತ ಬಂದಿತು. ರಹಸ್ಯಮಯ ದೃಶ್ಯ (Mystery play) ಇಲ್ಲವೆ ಪವಾಡ ನಾಟಕ (Miracle play) ಗಳೆಂದು ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಕ್ರಿಸ್ತಚರಿತ್ರೆ, ಸತ್ಪುರುಷರ ಜೀವನ, ಬಾಯಬಲ್ಲಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಕಥೆಗಳು,—ಇವೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತಗಳಿಂದ ಅಂದಿನ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಿಸ್ತದೇವಾಲಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಪಾದ್ರಿಗಳು ಹಬ್ಬವಿದ್ದಾಗೊಮ್ಮೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಮೇಣ ಇಂಥ ಅನೇಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಒಂದು ದೃಶ್ಯಮಾಲೆ (Cycle) ಯನ್ನಾಗಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸತೊಡಗಿದರು. ಅಲಂಕಾರ, ವಿನೋದ, ವಿಡಂಬನೆ ಮುಂತಾದ ಸಾಧನೆಗಳೆಲ್ಲ ಜನಮನೋರಂಜನಾರ್ಥವಾಗಿ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದು ಸೇರಿದವು. ಇಂಥ ನೈತಿಕ ದೃಶ್ಯ (Morality) ಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಐದಂಕಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. 1500 ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಅದೇ ಸುಮಾರು ಯುರೋಪ ದಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗ್ರೀಸ್-ಇಟಲಿ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಲೌಕಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಬರಬರುತ್ತ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ದೊರೆಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಜನ-ಮನದ ಒಲವೂ ಅತ್ತಕಡೆಗೇ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದಿತು.

ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಂಕು-ಪ್ರವೇಶಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೆ? ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 15 ಪ್ರವೇಶಗಳಿವೆಯೆಂದು

ತಿಳಿಯುವಾ. ಅಂಕೊಂದಕ್ಕೆ ಮೂರು ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಇದನ್ನು ಐದಂಕಿನ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿ ಐದು ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಇದು ಮೂರಂಕಿನ ಕೃತಿಯಾಗುವದು. ಪ್ರವೇಶವನ್ನೇ ಅಂಕೆಂದು ಕರೆದುಬಿಟ್ಟರೆ 15 ಅಂಕುಗಳಿರಬಹುದಲ್ಲ! ಹಾಗಾದರೆ ಅಂಕು–ಪ್ರವೇಶಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಭೇದವಿದೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಮಟ್ಟದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಟ್ಟಕ್ಕಿಳಿಸುವದು, ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಗತಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಗತಿಗೆ ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸುವದು, —ಇದೆಲ್ಲ ಅಂಕುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅದು ನವರಸಗಳೊಡನೆ ನಾಟ್ಯವಾಡಿ ಜೀವನದ ಯಾವ ರೀತಿಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

3

ಏಕಾಂಕನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾರೀತಿಯಿದೆ. "ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸುವಂತೆ ಜೀವನವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೂಪಕವೇ ಏಕಾಂಕನಾಟಕ ಮಿತವ್ಯಯವನ್ನೂ ಏಕಮಯತೆ (Unity) ಯನ್ನೂ ಉಳಿದ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯರೀತಿಗಳಿಗಿಂತ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ತಮವಾಗಿ ಸಾಧಿಸುವದು. ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಬರುತ್ತಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟುವಂತೆ ಇದರ ರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಓರ್ವ ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. (The Craftsmanship of the One-Act play by Wilde).

ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯದ ಎಲ್ಲ ನಿಯಮಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವವು. ಕಥಾವಸ್ತುವು ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಬೇಕು. ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಜೀವವಿರಬೇಕು. ಏಕಾಂಕನಾಟಕವೆಂದು ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಲೂ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಭೇದವಿಷ್ಟೇ : ದೀರ್ಘ ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವಾಗ ಮೈಲುಕಾಡಿಸಲು ಆಸ್ಪದವಿರುತ್ತದೆ ; ಲಹರಿ ಲಹರಿಯಾಗಿ ಬಂದು ಕಾವ್ಯವು ಕಾರಣವಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆನಂದಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ ; ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗಿ ಒಂದೆರಡು ಪ್ರವೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡುವದನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸಂಭವವಿರುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂಕನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಲ್ಲ. ಅರ್ಧಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲ ಮಂತ್ರ ಶಕ್ತಿಯದು ; ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಡನುಡಿಸಬಲ್ಲ ವಿಕ್ರಮಸಿಂಹಾಸನವದು. ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದಿಗ್ಗೋಚರವಾಗಿ ಮಾಡಿದರೂ ಅದೊಂದು ಕೋಲ್ಮಿಂಚು. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆವರೆಗೆ ನಾವು ಎಚ್ಚರಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ತೆರೆದ ನೋಟವು ಕಾಣಿಸುವದು. ಹಾಗೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತೆ ಏಕಾಂಕನಾಟಕವೂ ಮಿಂಚಾಗಬೇಕು.

ಈಗ ಮುನ್ನುಡಿಯು ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ನನಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನೆನಪಿದ್ದ 'ಜಾತ್ರೆ'ಯಿಂದ ನನ್ನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಜಾತ್ರೆಯಾಗಲೇಬೇಕೆಂದು ದೊರೆಯು ಹಟ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತನಗೇ ಪಿಡುಗು ಬಡಿದಂತಾಗಿ ಜಾತ್ರೆಯಾಗಬಾರದೆಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಪೋಷಣೆಯಿಂದ ದೊರೆ, ಮಂತ್ರಿ ಹಾಗು ಡಾಕ್ಟರರ ಸ್ವಭಾವದ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಆ ದೃಶ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವದರಲ್ಲಿ 'ಜಾತ್ರೆ'ಯ ಏಕಮಯತೆಯಿದೆ. ಆದರಲ್ಲಿಯ ಯಾವ ನಾಲ್ಕೆಂಟು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಓದದಿದ್ದರೂ ಕಥೆಯಲ್ಲಾದ ಮಾರ್ಪಾಟಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯವು ನಮಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿಯದು. ಇದರಿಂದ 'ಜಾತ್ರೆ'ಯ ಮಿತವ್ಯಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬರುವದು.

ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ–ವಿಮೋಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಕೌಶಲ್ಯವಿದೆ. ಕಣ್ಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಇವುಗಳ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕು. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಮುಂದುವರಿಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗಬೇಕು. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡ್ಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯ ರೂಪ–ರೇಷೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅವಗತವಾಗಬೇಕು. ಇದನ್ನು ದೃಶ್ಯದ ಪೀಠಿಕಾಭಾಗ ಇಲ್ಲವೆ ಮುಖವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಬರುವದು ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವ—ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರತಿಮುಖ. ಆದರಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಇಲ್ಲಿ ಜೀವನಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಢಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಅನೇಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಯ್ದುಹೋಗುವವು. ದೃಶ್ಯದ ಏಕಮಯತೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ವೈವಿಧ್ಯವೂ ತುಂಬಿಬರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಉತ್ತರಕೊಡದೆ ಅವನ ಉತ್ಸುಕತೆ (Suspense)ಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಶಿಖರ (Climax) ಇಲ್ಲವೆ ಗರ್ಭವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ಒಂದು ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಳೆಯೇರುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಳಸವಿಟ್ಟಂತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಭಾಗವಾದ ವಿಮರ್ಷ (Falling-action)ದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ಬೀಜಾರ್ಥವು ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬರುವದಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ತಾಟಸ್ಥ್ಯವೂ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವದು. 'ಗರ್ಭ' ಹಾಗು 'ನಿರ್ವಹಣ'ವೆಂಬ ಎರಡು ಶಿಖರಗಳ ನಡುವೆ ಇದು ತಪ್ಪಲುನಾಡಿನಂತಿರುವದು. ಐದನೆಯ ಭಾಗವೆಂದರೆ ವಿಮೋಚನೆ (Resolution) ಅಥವಾ ನಿರ್ವಹಣ (Denouement). ಇದೇ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಕಗ್ಗಂಟು ಬಿಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಮಸ್ಯೆಯು ಪೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಧ ತಾಸಿನ ವರೆಗೆ ಮಿಂಚಿ, ಗುಡುಗಿ, ರಪರಪ ಸುರಿದ ಮಳೆಯು ಮತ್ತೆ ಮಾಯವಾಗಿ ಮೋಡಗಳು

ಚದರುತ್ತವೆ. ಇದೆಲ್ಲ ರಚನೆಯು ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪವೇ ಸರಿ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಲೆಯು ಎಲ್ಲ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿದೆ.

ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯು ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣೆಯೂ ವಿಚಾರಣೀಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮೂರು ಪಂಗಡಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದುದೆಂದು (Wilde)ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (1) ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ವಹಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. (2) ಕಥೆಗೆ ರಸಪುಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡಲು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. (3) ಕಥೆಗೆ ಕಲಾಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕೊಡಲೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಮೊದಲಿನ ಪಂಗಡದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯದ ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಸಣ್ಣದಿರಬೇಕೆಂದು ಮೇಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವದು ಬಹು ಕಠಿಣವಾಗಿದೆ. ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಧ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧಿಸುವದು. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯು (Type) ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ಮಾತ್ರ ಹೆಣಗಬಹುದು ; ಸೇವಕ, ತಂದೆ, ಸಾಲಗಾರ, ಇತ್ಯಾದಿ—ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣೆಯು ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊನರೊಡೆಯಬಹುದು. ಸ್ವತಃ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾತು–ರೂಹು–ನುಡಿ, ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಮೂಗಿನಕಿಂತ ಮೂಗುತಿಯೇ ಭಾರವಾಗಿರಬಾರದೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ವಿಶೇಷತಃ ಏಕಾಂಕವೃಶ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಳಲಿನ (Background) ವಿಷಯವಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯವಿಡಬೇಕು. ಅದು ಇದೆಯೆಂಬ ಧ್ವನಿ ಬಂದರೆ ಸಾಕು. ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಬರೆದಿದೆ. (1) ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾಷಣಗಳು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಸಣ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇವರಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಾಪಲ್ಯವು ಬರುತ್ತದೆ. ಪುನಃ ಪುನಃ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳಾಗುವದರಿಂದ ಜೀವಕಳೆಯು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಸುಲಭವಿದ್ದು, ಹೊನಲಂತೆ ಹರಿದು, ಸಹಜವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳದೆಡೆಗೆ ಎಳೆಯಬೇಕು. (2) ಅದು ಹಿಂದಾದುದನ್ನು ತಿರುಗಿ ನುಡಿಯಬಹುದು, ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹಾರಬಹುದು, ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ದೃಶ್ಯದ ರೀತಿಯಿಂದ ಆವಶ್ಯಕವಿದ್ದರೂ ರಸ ಪೋಷಣೆಮಾಡುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬಹುದು. (3) ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷಣವು ಮಾತಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿದ್ದರೆ ಚೆನ್ನು. ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಇರಬೇಕು. ಆದರೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಜನರು ಮಾತನಾಡುವ ಬಗೆಯನ್ನೇ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಇಳಿಸಿಬಿಡಬಾರದು. ತೀರ ಗ್ರಾಮ್ಯವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಕೂಡದು. (4) ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸೌಂದರ್ಯವು ಶೈಲಿಯ ನುಣುಪನ್ನು ಕೂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ತೂಕವಿಟ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸುವದಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕು. (5) ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪುನಃ ದೃಶ್ಯದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವದರಿಂದ

ಇಡಿಯ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಬಣ್ಣ ಬರುವದು. ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ ಜೀವಾಳವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಗೆ ಪುನರುಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನೇಕಸಲ ಸಿಗುವ ಬೆಂಬಲವು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವಾದುದು.

ಕಥೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯದೇ ಇರಲಿ ; ಒಂದೇ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅರಳಬೇಕಾದುದು ಸಹ ಒಂದೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರ, ದೃಷ್ಟಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಂದೇಶವೆಂಬುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ.

ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು (Wild, Hampden) ಮೊದಲಾದ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇಂಥ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಚರಟ ಇಲ್ಲವೆ ಗೊರಟವಿದ್ದಂತೆ. ಅವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮೂಲ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಭಂಗಬರುವದು. ಆದರೆ ಮೂಲವಸ್ತುವು ಬೇರೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

4

ಇದೆಲ್ಲ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಆರ್ಯಾ ವರ್ತದಲ್ಲಿ ಈ ಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಚಾರವಿದ್ದಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು. ಭರತಖಂಡದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಗ್ರೀಸ್, ರೋಮ ದೇಶಗಳು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಈ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವೇ ಯುರೋಪದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹರಡಿತು. ಬುತ್ತಿಯ ಗಂಟಿನಂತೆ ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಾವು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೆವು ; ಅದು ಹಳಸಿಹೋಯಿತು. ಯುರೋಪದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನವು ನಾಣ್ಯದಂತೆ ಮನೆಯಿಂದ ಮನೆಗೆ ನಡೆಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪೂರ್ವಾರ್ಜಿತಕ್ಕೆ ಸ್ವಾರ್ಜಿತವನ್ನು ಕೂಡಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಇಂದು ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಪುಟ ಸಿಕ್ಕಿರುವುದು ಆಂಗ್ಲರ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಿಂದ. ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಏಕಾಂಕ ದೃಶ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಭರತಮುನಿಯು 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವನೆಂದರೆ ನಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗದಿರದು.

ಅಂಕಿನ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಎತ್ತಿ ನಾವು ಮೇಲೆ ಬರೆದಿದ್ದೇವೆ. ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಭರತಮುನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

> "ಅಂಕ ಇತಿ ರೂಢಿಶಬ್ದೋ ಭಾವೈಶ್ಚ ರಸೈಶ್ಚ ರೋಹಯತ್ಯರ್ಥಾನ್।
> ನಾನಾವಿಧಾನಯುಕ್ತೋ ಯಸ್ಮಾತ್ತಸ್ಮಾದ್ಭವೇದಂಕಃ ॥
>
> ಯತ್ರಾರ್ಥಸ್ಯ ಸಮಾಪ್ತಿರ್ಯತ್ರ ಚ ಬೀಜಸ್ಯ ಭವತಿ ಸಂಹಾರಃ ।
> ಕಿಂಚಿದವಲಗ್ನಬಿಂದುಃ ಸೋಽಂಕ ಇತಿ ಸದಾವಗಂತವ್ಯಃ ॥
>
> ಯೇ ನಾಯಕಾ ನಿಗದಿತಾಸ್ತೇಷಾಂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಚರಿತ ಸಂಯೋಗಃ ।
> ನಾನಾವಸ್ಥಾಂತರಿತಃ ಕಾರ್ಯಸ್ತ್ವಂಕೊ ವಿಕೃಷ್ಟಸ್ತು ॥

ನಾಯಕದೇವೀ ಪರಿಜನಪುರೋಹಿತಾಮಾತ್ಯಸಾರ್ಥವಾಹಾನಾಮ್ ।
ನೈಕರಸಾಂತರ ವಿಹಿತೋ ಹ್ಯಂಕ ಇತಿ ಸ ವೇದಿತವ್ಯಸ್ತು ॥

*

ಏಕಾಂಕೇನ ಕದಾಚಿದ್ಬಹೂನಿ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ಯೋಜಯೇದ್ಧೀಮಾನ್ ।
ಆವಶ್ಯಕಾವರೋಧೇ ನ ತತ್ರ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ಕಾರ್ಯಾಣಿ ॥"

ಅಂಕು ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾವರಸಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ ಅರ್ಥವು ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಇತಿ ವೃತ್ತದ ಬೀಜವನ್ನು ಅದು ಸಂವರ್ಧಿಸಬೇಕು. ಕಥಾನಾಯಕನ ಅವಸ್ಥಾಂತರವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಅನೇಕ ರಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು.

ಇದು ಅಂಕಿನ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಒಂದಕಿನ ನಾಟಕದ ಮಾತು ಇದಕ್ಕೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಭರತಮುನಿಯು 'ವ್ಯಾಯೋಗ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬೀಜದ ಪೋಷಣೆಯಾಗುವದಲ್ಲದೆ ನಿರ್ವಹಣವೂ ಆಗಬೇಕು. ಕಥೆಯು ತನ್ನ ತುದಿ–ಮೊದಲನ್ನೆಲ್ಲ ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬೇಕು. ಭರತಮುನಿಯು ಏಕಾಂಕ ದೃಶ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಾವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಯಕನು ದಿವ್ಯವಾಗಲಿ, ಮಾನವೀಯವಾಗಲಿ, ರಾಜರ್ಷಿಯಾಗಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದೂ–ಮಾನವನಿದ್ದರೆ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಿರಬೇಕೆಂದೂ–ಆತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂದಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಭರತಮುನಿಯು ಈ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರಬಹುದು. ನಾಯಕನು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಅವಶ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವನು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಬಹುದು ! ಐತಿಹಾಸಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನೆನೆಸಿ ಭರತಮುನಿಯು ಇದನ್ನು ಬರೆದಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಕವಿಯು ಆದೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯು ಬರುವದೆಂತು ? ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯರು ಸಮಾಜದ ಕೀಳು ವರ್ಗದಿಂದ ಸಹ ಬಂದಿರಬಹುದು. ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವಂತೆ, ಕಥಾಜೀವವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ತರುವಂತೆ ನಾಟಕಕಾರನು ಅವರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದರೆ ತೀರಿತು.

ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಕಡಿಮೆ ; ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಸ್ತ್ರೀಯರದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯಿರಬೇಕೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರದಂತೂ ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ಅವರ ಸೂಕ್ಷ್ಮಸ್ವಭಾವವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯು ಬೇಕು. ಒಂದೆರಡು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗು ಹಲಕೆಲವು ಆನುಷಂಗಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಏಕಾಂಕನಾಟಕಕಾರನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪುರುಷರ ನಡುವೆ ಕಲಹವಾಗಬೇಕು ; ಶಸ್ತ್ರಯುದ್ಧ–ಬಾಹುಯುದ್ಧ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿರಬೇಕೆಂಬುದೂ ಭರತಮುನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಮಾತು ಸಹ ಕೆಲವೊಂದು ತರಹದ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ ಅನ್ವಯಿಸುವದು.'ಜಾತ್ರೆ, ನಿರುತ್ತರ–ಕುಮಾರ' 'ಪಾಲು' ಮೊದಲಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಂಡುಬರುವದು. 'ನಿರುತ್ತರ–ಕುಮಾರ'ದ ನಾಯಕನು 'ಪ್ರಖ್ಯಾತ'ನಿದ್ದಾನೆ. ಉಳಿದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯು ಹೊಳಹು ಬೇರೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ವಿಧಾನಗಳಿರುವದುಂಟು. ಇಲ್ಲಿಯು ಮೂಲ ಮಾತು ಇಷ್ಟೇ : ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಳತೋಟಿಯಿರಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲದೆ ಕಥಾರಚನೆಯೇ ಅಶಕ್ಯವಾಗುವದು. ಭೌತಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಮಾನಸಿಕ ಕಲಹವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವದು.

ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಇಂತಿಷ್ಟೇ ವೇಳೆಯ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಇಂದಿಗೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ದೃಶ್ಯವು ಚಿಕ್ಕದಿರಬೇಕೆಂಬ ಮಾತು ನಿಜ. ಅದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ 30–40 ಪುಟಗಳನ್ನು ಮಿಕ್ಕಬಾರದು. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಚಿಕ್ಕದಿದ್ದ ಹಾಗೆ ಅದು ಚೊಕ್ಕಾದುದೆಂದು ಹೇಳಲು ನಮಗೆ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕುಂದಿಲ್ಲದಿರುವದೇ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಯಶಸ್ಸಾಗಿದೆ.

"ಏವಂ ವಿಧಸ್ತು ಕಾರ್ಯೋ ವ್ಯಾಯೋಗೋ ದೀಪ್ತಕಾವ್ಯ ರಸ ಯೋನಿಃ"— ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯವು ಉಜ್ವಲ ಕಾವ್ಯರಸದಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಭರತ ಮುನಿಯ ಕೊನೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಇದೂ ಬಹಳ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ಕಿರಿದಾದರೂ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಬೆಳಕಿರಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮವೆಂದು ಹೇಳುವ ಧ್ವನಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಬೇಕು. ಸಣ್ಣದಿದ್ದರೂ ದೃಶ್ಯವು ತನ್ನನ್ನು ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದ–ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ–ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖ (ಪೀಠಿಕೆ – Exposition), ಪ್ರತಿಮುಖ (ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವ–Development), ಗರ್ಭ (ಶಿಖರ–Crisis), ವಿಮರ್ಷ (Falling-action) ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ (ವಿಮೋಚನೆ–Resolution, Denouement) ಎಂಬ ಐದು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಸೂಚಿಸುವರೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದೆ. ಈ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ಭರತಮುನಿಯು ಸೂಚಿಸುವ ಐದು ಸಂಧಿಗಳಿಗೂ ತೀರ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಮುಖ, ಪ್ರತಿಮುಖ, ಗರ್ಭ, ವಿಮರ್ಷ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣವೆಂಬ ಐದು ಸಂಧಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೇಲಿನ ಐದು ಭಾಗಗಳಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಈ ಕ್ರಮಾನುಸಾರವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬೆಳೆಯುವದು ನಾಟಕದ ನಿಸರ್ಗ

ನಿಯಮವಾಗಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯೂ ಸಮರ್ಥಿಸುವದೆಂಬುದೇ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ.

ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಗರ್ಭ' ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಷ'ಗಳು ಇರುವದಿಲ್ಲವೆಂದು ಭರತಮುನಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ: ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಸಲ ಈ ಸಂಧಿಗಳೆರಡು ಸಾಲದೆ ಹೋಗುವವು. ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿರುವವು. ಇನ್ನುಳಿದವುಗಳಲ್ಲಿ ಐದು ಸಂಧಿಗಳಿಗೂ ಆಸ್ಪದವು ದೊರೆಯಬಹುದು. ಆಂಗ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಐದು ಸಂಧಿಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಯಾವ ವ್ಯಾಯೋಗ(ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯ)ದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ರಚನಾಕ್ರಮವು ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿರಬಾರದೆಂಬುದಿಷ್ಟೇ ಭರತ ಮುನಿಯ ಮಾತಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

5

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗ 15-20 ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರಹತ್ತಿವೆ. ಶಾಂತಾ, ಸಾವಿತ್ರಿ, ಉಷಾ, ಯಮುನ ಸೋಲು ಮೊದಲಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯಿದೆ. ಪದ್ಯ, ಸರಳ ರಗಳೆ, ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿದೆ.ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೂ 'ಉಷಾ'ದೃಶ್ಯದಂತೆ ಕೆಲವು ಸೊಂಪಾದ ಗೀತಗಳನ್ನು ಒಳಕೊಂಡಿವೆ. 'ಜಲಗಾರ'ದಂಥ ಉದ್ದಿಶ್ಯಪೂರ್ಣ ದೃಶ್ಯಗಳೂ 'ಗಂಡು ಗೊಡಲಿ'ಯಂಥ ಕಣ್ಣೀರ ರೂಪಗಳೂ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿವೆ. 'ಗೋಲು' ಎಂಬ ದೃಶ್ಯದಂತೆ ಕೆಲವು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದೂ ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಿರಬಹುದು. 'ತಿರುಕರಎಡುಗಿ'ನಂತೆ 'ಭಾಣ' ಹಾಗು 'ವ್ಯಾಯೋಗ' ರೂಪಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಕೈಲಾಸಂರವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಾಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೂ ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಸುಕುಮಾರ-ಆವಿದ್ಧವೆಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಯೂ ಇವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುವದು. ಕಾರಂತ-ಜಾಗೀರದಾರರ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನೂ ಕಲೆಯನ್ನೂ ತೂಗಿ ನೋಡುವ ಹವಣಿಕೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುವದು. ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿಯವರ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತರಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯವು ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯ ಹತ್ತಿದೆ. ಆನೆಯಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಗಂಗಾಜಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಕ್ರೀಡಿಸುತ್ತಿದೆ. 'ನಿರಂಕುಶರಾದ ನಿರ್ಜರರು' ಅದರ ಮಾವುತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಪುಟ್ಟಪ್ಪ, ರಾಜರತ್ನಂ ಮೊದಲಾದವರು 'ವ್ಯಾಯೋಗ'ಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ, ಕಾರಂತ, ಜಾಗೀರದಾರ ಮೊದಲಾದವರು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆಯ

ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಾರಂತರಂಥ ವಿಡಂಬನಾಕಾರರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯಜೀವನವನ್ನು 'ಮುಕ್ತದ್ವಾರ' ಮೊದಲಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಹಸ್ತರಾಗಿ ಧಾರೆಯೆರೆದರೆ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು, ಮುಗಳಿ, ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಜೀವಿಗಳು ವ್ಯಾಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ–ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ–ಯಾವ ಹಟವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವದೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕವಿಗಳನ್ನೂ ವಿಡಂಬನಾಕಾರರನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ನುಂಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ "ಹಸಿವೆ! ಹಸಿವೆ!" ಎಂದು ನಾಟಕವು ಕೂಗುತ್ತಿದೆ.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂದು ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಾಹಸಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ರೂಪಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು—

1) ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಲಿ, ಕಾವ್ಯಮಯವಾಗಲಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಬಂಧಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಲಾವಂತಿಕೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದ ಇಂದಿನ 'ಕಂಪನಿ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳಿವೆ. ಇಂದು ಹೊಸದಾಗಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಇನ್ನೂ ನಿರ್ಣಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಆಗ ಬಹುದು. ಯಾವುದೊಂದೇ ಆಗಬಹುದು. ಆಗ ಉಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ನಾಟಕವಲ್ಲವೆಂದು ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳಲು ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವ ಜನತೆಯೂ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ.

2) ಎಲ್ಲ ಕಲೋಪಾಸಕರ ದೃಷ್ಟಿಯೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯದೆಂದು ಕೊನೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವದು. ವಿಡಂಬನೆ, ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆ, ಭಾವನಾಮಯತೆ, ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವಿಮರ್ಶೆ—ಇವೆಲ್ಲ ಆ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳು, 'ಪೈಲು'ಗಳು. ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಅಂತೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

3) ಇತಿವೃತ್ತವು ಇಂಥದೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ–ಅರ್ವಾಚೀನ, ಸಾಮಾಜಿಕ–ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ–ಆಧುನಿಕ, ಅಸಾಮಾನ್ಯ–ಸಾಮಾನ್ಯ, ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ–ವಾಸ್ತವಿಕ, ರುದ್ರ–ಭದ್ರ, ರೂಪಕಮಯ (Symbolic)–ಯಥಾತ್ಮಿಕ,—ಈ ಎಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ವಿದ್ದುದು ಸಾಹಿತ್ಯೇತಿಹಾಸದಿಂದ ಕಂಡುಬರುವದು. ಸಾಹಿತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಲು ಇವು ವಿವಿಧ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿವೆ.

4) ನಾಟಕದ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ–ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ, ಪ್ರಾಚೀನ–ಅರ್ವಾಚೀನ,—ಎಲ್ಲ ಬಗೆಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಇಂದಿನ ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹಿಂದೆ 'ವ್ಯಾಯೋಗ'ವಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಹಿತಿಯ ಅನುಭವವನ್ನು

ಸುಂದರತಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣತಮವಾಗಿ ಮನದಟ್ಟಾಗಿಸುವದರಲ್ಲಿಯು ನಿಜವಾದ ಯಶಸ್ಸಿದೆ.

5) ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಲೋಕ–ದೇಶ–ಜಾತಿ–ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಸೇರಬಹುದು. ತಾವು ಸೇರಿದ ಲೋಕ–ದೇಶ–ಜಾತಿ–ವರ್ಗದವರಂತೆ ಇರಬೇಕು ಮಾತ್ರ. ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಹಾಗು ಕಥೆಯು ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ರೂಪ–ರೇಷೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು. ಆ ರೂಪ–ರೇಷೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅವನು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬುವನು.

6) ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಳಲು ಐತಿಹಾಸಿಕ, ನೈಸರ್ಗಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ—ಯಾವುದೂ ಇರಬಹುದು. ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಥೆಗೆ ಅನುರೂಪವಾಗಿ ಇರುವದು.

7) ಕಥೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಸವನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಗೀತ, ಸಂಗೀತ, ಚರ್ಚೆ, ಕಥನ (Narration), ತತ್ವವಿವರಣೆ, ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯ ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯ, ವಾಕ್ಪಟುತ್ವ ಮುಂತಾದ ಯಾವ ಸಾಮಗ್ರಿಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಔಚಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಭಂಗಬರದಿದ್ದರಾಯಿತು.

8) ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಪಲ್ಯ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಲಂಕಾರ, ಪುನರುಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಅನುಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ದಾರಿಯಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಹೊಳಹನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳ ಉಪಯೋಗವಾಗಬೇಕು.

9) ಶೈಲಿಯ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯತಃ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಉಳಿದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬಹುಶಃ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮಯ ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರವು ಸಹಜವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವದು. ನಾಟಕವು ಜೀವನದ **ಆಭಾಸ**ವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವದು ; ಅಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ನವೀನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದು. ಕಾರಣ ಯಾವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಬಳಕೆ ಮಾತು, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಶೈಲಿ, ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದ ಸಮತೂಕವು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕಾಗು ವದು. ಯಾವುದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಆ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯ ಮೇಲಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು.

10) ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ವಾಹಕ(Medium)ವಾವುದಿರಬೇಕು ? ಗದ್ಯ, ಪದ್ಯಾತ್ಮಕಗದ್ಯ, ವಚನಗದ್ಯ, ಸರಳ ರಗಳೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪದ್ಯ,—ಹೀಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಹಾದಿಗಳಿವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನೂ ಕಾವ್ಯಮಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನೂ ನಾವು ಕಾಣ ಬಹುದು. ಕಾರಣ ಇಂಥ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಇಂಥದೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಸರಳ ರಗಳೆಯೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇಂದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ

ಗದ್ಯದಷ್ಟೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯೂ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಯಾರು ಬಲ್ಲರು ? ಇದೊಂದು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಬಾರದು. ಕಥಾವಸ್ತುವು ವಾಸ್ತವಿಕವಿದ್ದರೆ ಗದ್ಯವು ಲೇಸಾದೀತು ; ಹೆಚ್ಚು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಿದ್ದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯೂ ಚೆನ್ನೆಂದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬಹುದು.

11) ನೇಪಥ್ಯವಿಧಾನ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸನ್ನಾಹ, ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ,—ಇವೆಲ್ಲ ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರದಂತೆ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ಚಲಚ್ಚಿತ್ರಗಳ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ನಾವು ಎಂಥ ಅದ್ಭುತ–ರಮ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಅಭಿನಯಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರಬಹುದು.

12) ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರನು ತನ್ನ ಮಾದರಿಯ (Type) ಉತ್ತರವನ್ನಲ್ಲದೆ ಸ್ವಂತದ ಉತ್ತರವನ್ನೂ ಕೊಡಬೇಕಾಗುವದು. ಮಾದರಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕವಿರಬಹುದು ; ಅದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಿರಬಹುದು. ಇದು ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವಲ್ಲ ; ಸ್ವಂತದ ಸೇರಿಕೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿ, ಅನುಭವ, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆ,—ಇವೇ ಅವನ್ನು 'ನಿರ್ಜರ' ಸಾಹಿತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವವು.

ನಾಟ್ಯಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಏಕಾಂಕ ದೃಶ್ಯದ ವೈಶಾಲ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬರುವದು. ತಿಳಿದ ಯೋಜಕನೊಬ್ಬನಿದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಕಲೆಯ ಯಾವ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಅವನು ತನ್ನ ಹಿಡಿತದಲ್ಲಿ ತರುವನು. ಎಂಥ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವನು. ಜೀವನದ ಯಾವ ಭಾಗವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವನು. ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಧಿಸುವನು.

ಇಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೆ ಹೇಳಿದುದನ್ನೆಲ್ಲ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ವಿಶದಪಡಿಸುವ ಏಕಾಂಕ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕೆಲವು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿತವಾಗಿವೆ.

6

ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿರುವ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೇಳುವ ವಿಚಾರವಿತ್ತು. ಆದರೆ 150 ಪುಟಗಳಷ್ಟೇ ಇರಬೇಕಾದ ಗ್ರಂಥವು ಈಗ 200ನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿದೆಯೆಂದು ಸಂಪಾದಕರು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಲೇಖನಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ನಿಲ್ಲಿಸುವದು ಒಳಿತು.

1–7–1935
ಪುಣೆ

ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ*

ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ತುಂಬ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಕೆಲಸ. ತೀರ್ಪು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೋಪಾನದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮೆಟ್ಟಲೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅಂತೆಯೇ ಪೀಠಗಳೂ, ಅಕ್ಯಾಡಮಿಗಳೂ ಇಂತಹ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಮಿತಿಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸುತ್ತವೆ.

"ವಾದೇ ವಾದೇ ಜಾಯತೇ ತತ್‌ವ ಬೋಧಃ"

ತತ್ವ ಎಂದರೆ ಫಿಲಾಃಸಫಿಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದ ಮೂಲ Principle ಎಂದರ್ಥ. ಆದರೆ ನಾನು ಸೂಚಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಶಬ್ದ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ನಾವು **ತತ್‌ವ** ಎಂದು ಬರೆಯೋಣ. ಹೀಗೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯ **ಅನನ್ಯತೆ,** ಅದರ Individuality ಎಂದೂ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಉಳಿಯುವದೇ ಅದರ (ತತ್) ತತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ Individuality ಯನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ದೈಹಿಕ ಹಾಗು ಮಾನಸಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ನಾವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಿ ವಾದವಲ್ಲ. ಧ್ವನಿ, ರಸ, ಭಾವ ಎಂಬ ಮೂರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ Personality ಇಲ್ಲವೆ ಸತ್‌ವ (Beingness) ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಆತ್ಮವೇ ಅಡಗಿರುತ್ತದೆ. Common denominator of sentiments ಇದನ್ನು ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್ Personality ಇಲ್ಲವೆ ಸತ್‌ವದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕೃತಿಯ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಈ ಸತ್‌ವವು ಬೀಜರೂಪವಾಗಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಷ್ಟಿಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಭಾವಗಳಿಂದ ಈ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಪುಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ.

ಸತ್‌ವದ ದೇಹವಾಗಿ ತತ್‌ವ ರಚನೆಗೊಂಡಾಗ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಹುಟ್ಟು ಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಕೃತಿಯ ಸಪ್ತಾಂಗಗಳ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಶೀಲನ ದ್ವಾರಾ ತತ್‌ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ತಾಳಲಯ, ವಾಚ್ಯಾರ್ಥ ಹಾಗು ಸೂಚ್ಯಾರ್ಥ, ಪ್ರತಿಮಾಸೃಷ್ಟಿ, ರೂಪ : ಈ ಸಪ್ತಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ರೂಢಿಮೆ ಅವನ ಲೇಖನಕಾರ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ.

---

* ಗ್ರಂಥಲೋಕವು ತನ್ನ ಪ್ರಥಮ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಡಾ. ಎಸ್. ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪನವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಾಗ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದ ಸಾರಾಂಶ.

ಅವನ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ತತ್ವವನ್ನು ಕೃತಿಯ ದೈಹಿಕ ಹಾಗು ಮಾನಸಿಕ ಅನನ್ಯತೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. Physical build and character ಇಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇದು ಕೃತಿಯ Individuality ಆಯ್ತು. ಅದರ ಹಾಗೇನೆ ಕೃತಿಯ Personality ಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ದಾರಿಯೂ ಇದೆ. ಸಂವಾದೇ ಸಂವಾದೇ ಸಂಪದ್ಯತೆ ಸತ್ವಶೋಧಃ "ವಾದೇ ವಾದೇ" ಇದರ ಸುಳಿಯ ಸಹಾಯದಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸೂತ್ರವನ್ನು ನಾನು ರಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮತರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಲು ಸಂವಾದ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ತತ್ವ ಸತ್ವಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ಪುಷ್ಟವಾದ ಕೃತಿಯು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದಶಾಂಗಗಳಲ್ಲದೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯುಗದ ಆವರಣ, ಪರಿಸರ ಹಾಗು ಜನಾಂಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೊಡುಗೆಗಳ ಅರಿವೂ ಬೇಕು.

ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಿಂತ ಕೃತಿಕಾರರ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿತ್ತು. ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದ್ಯಾಕ್ರಮದ ಕಥೆಗಳು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಅಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲದಿರಲು ಯಾಜ್ಞವಲ್ಕ್ಯ–ಗಾರ್ಗೇಯಿ ಮುಂತಾದವರ ಉಪಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತತ್ವ–ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ಅಳೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಿರ್ಣಾಯಕರು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೂಡ ಆಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು,–ಮುಂದೆ ಮಂಡನ ಮಿಶ್ರ–ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೇಲ್ಮೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಶ್ರೀಮತಿ ಮಂಡನಮಿಶ್ರರು ನಿರ್ಣಾಯಕರಾದಂತೆ.

ಉಚ್ಚ ಸಮಿತಿಗಳು ಕೆಲವು ಕೃತಿ ಹಾಗು ಕೃತಿಕಾರನ ಮೌಲ್ಯೀಕರಣವನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಂವಾದ ಸಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವದು ಸಾಧ್ಯ. ಮಹಾಮನೆಯ ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಶರಣರ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಶರಣನೆಂದು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆವ ಮನಸ್ಸಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಯು ಶರಣರ ಸಭೆಗೆ ಬಂದು ಅವರು ಕೇಳಿದ ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಉತ್ತರಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಪರೀಕ್ಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸಿದ್ಧರಾಮ ಹಾಗು ಮಹದೇವಿ ಅಕ್ಕ ಅವರ ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಓದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂವಾದಸಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮೇಲೆ ಕೃತಿಕಾರನೊಡನೆ ಹಾಗು ಅವನು ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ ಸಂವಾದಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ನಾವು ಕೃತಿ ಹಾಗು ಕೃತಿಕಾರನನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗಿನಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು.

1–7–1987

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ

ಮುನ್ನುಡಿ
ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೀತಿ-ನೀತಿಗಳು
ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಾದಶ ಸೂತ್ರಗಳು
ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ
ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ರೂಪರೇಷೆ
ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ
ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು
ಪ್ರಗತಿಪರ ಕವಿ ಶೆಲ್ಲಿ

1944

ಮುನ್ನುಡಿ

ಈ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನಿಬಂಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರಿಯಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಗತಿ' ಹಾಗು 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ' ಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ಏಕಸೂತ್ರವಾಗಿ ಜನತೆಯೆದುರಿಗಿಡುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು ನಾನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಹಳತು–ಹೊಸತನ್ನೂ ಮೂಡಣ–ಪಡುವಣದ ದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಬೆರಸಿ ಮಾತ್ರ ನವೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ನಾವು ಕಟ್ಟುವದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ನಾವೀನ್ಯವು ನಮ್ಮ ಅರ್ಥ–ರಾಜಕಾರಣ–ಸಾಹಿತ್ಯ–ಕಾಮ–ಧರ್ಮ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಜೀವನರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವಿರಬಹುದು ? ಇಂಥ ಜೀವನವನ್ನು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತರಬೇಕಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಬಹುದು ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯುಗಳ ವಿವೇಚನೆಯು ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳೆಂದರೆ ಇವು : (1) ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಹಾಗು ಬಹಿರ್ಮುಖತೆಗಳು ಕೂಡಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಹಾಗು ಸಮಾಜದ ಜೀವನವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸದ ಹೊರತು ಸರ್ವತೋಮುಖವಾದ ಪ್ರಗತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. (2) ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಶೇಷತಃ ಅಂತರ್ಮುಖ ಇಲ್ಲವೆ ಬಹಿರ್ಮುಖವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಯೇ ನಾವು ಆಗೀಗ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಆವರಣ–ಯುಗಪ್ರಭಾವಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸತೊಂದು ಕಾಂತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ.

'ಅಂತರ್ಮುಖತೆ', 'ಬಹಿರ್ಮುಖತೆ', 'ಮಹೋನ್ನತಿ' ಹಾಗು 'ಪ್ರಗತಿ' ಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನೇ ಈ ಲೇಖಸಂಕಲನವು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲಿನ ಲೇಖವು ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೇನೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು–ಅದರ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನೇ ಒರೆದು ನೋಡಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನೇ ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಿ–ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಬೇಕಾಗುವ ಸಾಧನೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ.

'ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಾದಶ ಸೂತ್ರಗಳು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗ

ಬೇಕಾದರೆ ಯಾವ ಯಾವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕಾಗುವದೆಂಬುದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ. ಪ್ರಗತಿ ಹಾಗು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣದ ಪರಿಶೀಲನೆಯು ಅವಶ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣು ತ್ತದೆ. ಇದು ಇದ್ದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗ ಬಹುದು.

'ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ ಹಾದಿಯಿಂದ ಈ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಹೇಗೆ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಿರ್ಮುಖತೆಯು ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಲ್ಲದು ? ಅದರಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಯಾವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬಹುದು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬಹುದು. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕತೆ ಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಐದು ವಿಧಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ—

1) ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನ–ವಿಮರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರಸಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ವಿನಿಯೋಗಿಸಿ ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿದ್ದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿದ್ದ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜನರಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿರುವ ಲಂಡನ್ನ ದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಓಣಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ ಕವಿಗೆ ವಿಶೇಷವೇನೂ ಕಂಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಡಿಕನ್ಸ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಸೌಂದರ್ಯವು ಕಂಡಿತು. 'ಹೋಟೆಲು'ಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿರಾಯರೂ 'ಟೆಲಿಫೋನ್' ತಿಕೀಟಿನಲ್ಲಿ ಜಾಗೀರದಾರರೂ 'ಕಸಬರಿಗೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರೂ ಒಂದು ಸೊಬಗನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದರು. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾದುದನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಕಲೆಯು ನಮಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

2) ಸುತ್ತಲಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗ ಅದರ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆದು—ಸಾತ್ವಿಕ ಸಂತಾಪದಿಂದ, ಇಲ್ಲವೆ ವಿನೋದದಿಂದ—ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು ವಿಡಂಬನ–ವಿದಗ್ಧತೆ–ಗಜರಗಳೆ–ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿ–ಕೊಂಕುನುಡಿ–ನಿರ್ಭರ್ತ್ಸನ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ (ಇದರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ರಾಜರತ್ನಂರವರ ಪುರುಷಸರಸ್ವತಿಯಲ್ಲಿ 'ಹಾಸ್ಯ–ವಿಡಂಬನೆ' ಎಂಬ ನನ್ನ ಲೇಖದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.)

3) ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಇದ್ದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತೋರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಹ ಒಂದು ಕಲಾಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ದಿನದ ಇರುವಿಕತೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜನತೆಯು ಕಂಡಿರುವದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸಂಯಮ

ದಿಂದ–ಉಜ್ವಲವಾಗಿ–ಜನತೆಯೆದುರಿಗಿಟ್ಟರೆ ಅದು ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. 'ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ'ಯಂಥ ಕೃತಿಯ ಸಾಫಲ್ಯವು ಇಲ್ಲಿದೆ.

4) ಸಾಹಿತಿಯು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅತೀವವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವುಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವದು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬರಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ಬರುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಯ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದು ಅವು ಅವನ ದಾರಿದೀಪವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸುತ್ತವೆ. ಶಾ, ಗಾಃರ್ಕಿ ಮೊದಲಾದವರ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಮತಾವಾದದ ಯೋಗ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈ ಹಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಶೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಗುಣವು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದು.

5) ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನೂ ಭಾವನಾಮಯತೆಯನ್ನೂ ಬೆರೆಸಿ ಸಾಹಿತಿಯು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜೀವನರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಸಮುದಾಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರ ರಾಗ, ದ್ವೇಷ, ದೊಡ್ಡಿತೆ, ಕೀಳುತನ,—ಇವೆಲ್ಲ ಗುಣಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ತಿರುಳನ್ನೇ ಸಾಹಿತಿಯು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವದರಿಂದ ಅವನ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಹಳ ಕಾಲದ ವರೆಗೆ ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುವವು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವಿರುವ ವರೆಗೆ ಕಂಡುಬರುವ ಸ್ವಭಾವವಿಶೇಷಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆಯಿದು. ಇದನ್ನು ನಾವು ವಾಲ್ಮೀಕಿ, ವ್ಯಾಸ, ಹೋಮರ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣದ ರೂಪರೇಷೆ'ಯೆಂಬ ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಆಗಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ದ್ವಿಮುಖ ಪ್ರಗತಿ,—ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ'ಯೆಂಬ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ ಹಾಗು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ ಹಾಗು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದುಳಿದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಆಂತರಿಕತೆ ಹಾಗು ಸಾಮಾಜಿಕತೆಗಳೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆರಡು ಯಾವ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು 'ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು' ಎಂಬಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದೆ.

'ಪ್ರಗತಿಪರ ಕವಿ ಶೆಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಲೇಖದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಒಬ್ಬ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತ ರೀತಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ತತ್ವಗಳ ವಿವೇಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರವಾಗ ಲೆಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲು ನಾನು ಹೊರಟಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಮನಸ್ಸು ನನಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಅಂಥ ವಿವೇಚನೆಯು ಬಾಳಲಾರದೆಂಬುದೂ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಹದಿಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಜಯಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯದು 'ಕಲೋಪಾಸಕ'ದ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯದನ್ನು ರಾಯಚೂರ ಕವಿ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಭಾಷಣದ ಸಾರಾಂಶವಾಗಿದೆ. ಐದನೆಯದು ರಾಣಿಬೆನ್ನೂರ ಜಿಲ್ಹಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೀಯ ಭಾಷಣವಾಗಿದೆ. ಆರನೆಯ ಲೇಖನವನ್ನು ಇಜ್ಜೋಡಿನ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಕೊನೆಯ ಲೇಖವು ಹಿಂದೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿತ್ತು.

ಧಾರವಾಡ
28-12-1944

ವಿಮರ್ಶೆಯ ರೀತಿ–ನೀತಿಗಳು

ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೆ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಬಾಳುವೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಅಗಾಧವಾದ ಆಂದೋಲನವೇ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಗಳು ವಿರಳವೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕರಂತೆ ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆಂಡಯ್ಯನಂತೆ ಕನ್ನಡದ ತಿರುಳನ್ನೂ ಶಬ್ದ ಭಾಂಡಾರವನ್ನೂ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ–ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವ ನಿರಂತರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೆಲವರು ತೋರಿಸುವರು. ದಾಸರ ಪಙ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಇನ್ನುಳಿದವರು ಮನೋಹರ ಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡುವರು. ಸರ್ವಜ್ಞಮೂರ್ತಿಗಳಂತೆ ಜಾತಿ–ಮತಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನೀತಿಯ ನೆಲೆಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆರಳುಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ ಕೆಲವು ಮಹನೀಯರನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಬಸವೇಶ್ವರರಂತೆ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಂಡವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನುಂಟುಮಾಡಿದ ಯುಗಪುರುಷರ ಮೇಳವನ್ನು ಇಂದು ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ವಿಜಯ ನಗರದ ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಜೀವನವು ಮತ್ತೆ ತಲೆದೋರುತ್ತಿದೆ.

ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ವೈಭವದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಎರಡು ಅಮೌಲ್ಯವಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ,— ಒಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ; ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯ. ಇವೆರಡು ವಸ್ತುಗಳ ಅಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ಧನವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಎಷ್ಟು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕರವಾಗಿರುವದೆಂಬುದು ಆಂಗ್ಲರ ಇಲ್ಲವೆ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದು ಬರುವದು. ಕಾವೇರಿಯಿಂದ ಗೋದಾವರಿಯ ವರೆಗೆ ಹಬ್ಬಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನೃಪತುಂಗನು ಎಷ್ಟು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನರಸಿಂಹನು "ಗಂಗಾವಾರ್ಧಿ ಯೊಳಾತ್ಮತುರಂಗಮಂ ಮಿಸಿಸಿ" ದನೆಂದು ಪಂಪನೆಂತು ಆನಂದೋದ್ರೇಕದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ ! ಈ ಮಹಾಕಲ್ಪನೆಯೇ ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಧನವಾಗಿರಬಹುದೆ ?

ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೆ ಬೇರೊಂದು ಯುಗವು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ

ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಸವೆದು ಹೋಯಿತೆಂದು ನಾವು ಚಿಂತಿಸುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಡೊಂದು ನಮಗಿದ್ದರೆ ತೀರಿತು. ಭೌತಿಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಾಪಿಸದೆಯೂ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಮೆರೆಸಬಹುದು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೆಂಪರೆ,— ನಿಷ್ಕಾರಣವಾದ ಕಲಹ, ನಿರಪರಾಧಿಗಳ ಕೊಲೆ, ನಿರರ್ಥಕವಾದ ರಕ್ತಪಾತ ! ಈ ಮಹಾಪಾತಕದಿಂದ ಎಂಥ ಪುಣ್ಯವಾದರೂ ಕ್ಷಯವಾಗಿ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗಿನ ಯುಗದ ಧ್ಯೇಯದ ಮೇರೆಗೆ,– ಬುದ್ಧಿಯ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸಿ ದೇಶದ ಕೀರ್ತಿಲತೆಯನ್ನು ಕೊನರಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕದ ಅಭ್ಯುದಯವು ಇದೇ ರೀತಿಯದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಲಾಲಸೆಯಿಂದ ಮಲಿನವಾದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯರ ಮನವು ಇನ್ನೂ ಭೂಮಿಯ ಗಳಿಕೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೇಶ್ವರ, ಸೊಲ್ಲಾಪುರ, ಬೆಳಗಾವಿ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನೆಲ್ಲ 'ಬೃಹನ್ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ'ಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುವೆಂದು ಅವರು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅವು ಹಾಗೆ ಆಗಿಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಧಾರವಾಡ, ಮೈಸೂರು, ಮಂಗಳೂರು, ಕೊಪ್ಪಳ ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಪಟ್ಟಣಗಳೇ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂದು ಭಾವಿಸೋಣ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದು ಎದೆತಟ್ಟಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿರಿಮೆಯು ಕ್ಷಿತಿಯ ಗಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವದಿಲ್ಲ ; ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಸಹಜವಾದ ದೊಡ್ಡಿತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅಮೆರಿಕಾ, ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾ ಮೊದಲಾದ ವಿಶಾಲವಾದ ಖಂಡಗಳು ಕೂಡ ಸಣ್ಣ ನಡುಗಡ್ಡೆಯಾದ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಷ್ಟು ಕೆಲಸವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿವೆಯೇನು ?

ನಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾವಗೀತೆಗಳ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರಲ್ಲಿ ತರಂಗ ತರಂಗವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡುವ ಭಾವನಾ ಲಹರಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ; ಸಮುದ್ರದಂತೆ ತರಂಗಮಾಲೆಯನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ನರ್ತಿಸುವ ಕಾವ್ಯರತ್ನಾಕರವು ಇನ್ನೂ ಜನಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ನಾವು ವಿಷಾದಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯುವದೆಂದರೆ ಇಂದಿಗೆ ಅಶಕ್ಯವಾದ, ಅಸಂಬದ್ಧವಾದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ಅಪಾರವಾದ ಹಿಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಾಗಿರುವದು. ಆ ಸಡಗರದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬೇಕಾದುದೆಂದು ತೋರಿಬಂದ ಕಾವ್ಯದ ಶೃಂಗಾರವು ಇಂದು ಬಿಡಿಸಲ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಒಗಟವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪಂಪ–ಪೊನ್ನರಂತೆ ವೃತ್ತದಿಂದ ಕಂದಕ್ಕೆ, ಕಂದದಿಂದ ವಚನಕ್ಕೆ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಹಾರುವ ಕವಿಗಳು ಇಂದಿಗೆಷ್ಟು ಮಂದಿ ? ಅವರ ವಾಕ್ಸಂಪತ್ತನ್ನೂ ಭಾಷೆಯ ಅದ್ಭುತ ರಮಣೀಯತೆಯನ್ನೂ ಇಂದಿಗೆಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು ? ಅಂದಿನದು ಅಂದಿನವರಿಗೇ ಸರಿ.

ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಪರಂಪರೆಯು ಇಂದಿಗೆ ಅನುಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ಆ ನವರಸಾಲಂಕಾರಗಳು, ಆ ಭ್ರಾಂತಿಮದವಿಲಾಸವು, ಆ ಸೂಳಿಕೇರಿಯ ವರ್ಣನೆ, ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿ, ಆ ಶಬ್ದಗಳ ಕಾದಾಟ, ಅರ್ಥಗಳ ತುಮುಲ ಯುದ್ಧ, ವರ್ಣನೆಗಳ ವೀರಸಂಗ್ರಾಮ—ಇವೆಲ್ಲ ಆ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಧಿ-ನಿಧಿಗಳು. ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕರು ಒಮ್ಮೆ ರುದ್ರಭಟರಾಗುವರು. ಮತ್ತೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಮನ್ಮಥ ಶರಗಳಿಂದ ಪೀಡಿತರಾಗುವರು. ಪಾಣಿಗ್ರಹಣವಾಗದಿದ್ದರೆ ಸಾವೇ ಸರಿಯೆಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳುವರು. ಆದರೆ ಲಗ್ನವಾದೊಡನೆ ವೀರಶ್ರೀಯು ಸಂಚಾರವಾಗಿ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಲು ತೆರಳುವರು. ಇಲ್ಲವೆ ನಾಯಕಿಯರು ಕನ್ನೆವೇಟದ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವರು ; ತದನಂತರವೇ ವೀರಪತ್ನಿಯರಾಗುವರು. ಈ ವೈಭವವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಗೊಂಡ ಕಾವ್ಯದ ಮಹಾದ್ವಾರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಾವು, ಧರ್ಮರಾಜನಿಗಾಗಿ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಸೇರಿದವರಂತೆ ದಿಙ್ಮೂಢರಾಗುವೆವು.

ಒಟ್ಟಿನಮೇಲೆ ನಮ್ಮವರ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ ಜನಜೀವನದ ಭವ್ಯತೆ-ದಿವ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಭವ್ಯತರವಾಗಿ ದಿವ್ಯತರವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ನಿಲುಗನ್ನಡಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಇಹಲೋಕವು ಸ್ವರ್ಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಭೂನೃಪತಿಗಳು ಇಂದ್ರ ಚಂದ್ರರಾಗುವರು. ಆನೆಗಳು ಐರಾವತಗಳಾಗಿ, ಗೋವುಗಳು ಕಾಮಧೇನುಗಳಾಗುವವು. ಪರ್ವತಗಳು ಇಂದ್ರಕೀಲಗಳಾಗಿ, ಮಾವಿನ ಮರಗಳು ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷಗಳಾಗುವವು. ಭೂಕನ್ನಿಕೆಯರು ಪಾರ್ವತೀ-ಲಕ್ಷ್ಮಿಯರಾಗುವರು. ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿದ್ದ ವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಯಕ್ಷ-ಕಿನ್ನರರು ವಾಸಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅನತಿ ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದ ನಂದನವನದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಂಥ ಋಷಿಗಳು ಧ್ಯಾನಸ್ಥರಾಗಿ ಕುಳಿತಿರಬಹುದು. ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮೃತನಾಗಿ ಬಿದ್ದ ರಾಜಕುಮಾರನು ಆ ಋಷಿಗಳ ಅಮೃತಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಮತ್ತೆ ಚೇತನಗೊಳ್ಳಬಹುದು !

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳಿಗೆ ಕ್ಷಿತಿಯ ಸಕಲೈಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ಇಂತು ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತಿರುವ ದರ್ಪಣವು ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಕ್ಷಿತಿಜದಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವ ತಾರೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ತೆರಳಿದೆ. ಅವರ ಹಗಲುಗನಸುಗಳು ವಸುಂಧರೆಯ ಬಂಧುರತೆಯನ್ನು ಜಾನಿಸಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸಿನ ಸಮಾಧಾನವನ್ನೋ ಅಸಮಾಧಾನವನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ಕಾವ್ಯವು ವಸ್ತುಕ (Objective) ವಲ್ಲ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವರ್ಣಕ (Subjective) ವಾಗಿದೆ. ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣವಾದ ಈ ಯುಗದ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೂ ಮಹಾಕವಿಯೂ ಇನ್ನೂ ಬರಲಿರುವರು. ಭವಿಷ್ಯತ್ಕಾಲದ ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ತನಗೆ ಸರಿಯಾದ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ವರ್ಣಕ (Subjective) ವಾಗುವದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಬರವಿಗಾಗಿ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಕಾಯಬೇಕು.

2

ಹಾಗಾದರೆ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಕಾವ್ಯವು, ಇನ್ನೂ ಮೂಡದಿರುವ ತಾರೆಯೇನೆಂದು ಕೆಲವರು ಕೇಳಬಹುದು. "ಅದು ಇನ್ನೂ ಪೂರೈಸಬೇಕಾದ ಕಾರ್ಯವು; ಇಂದು ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೇ ?" ನನಗೆ ಹಾಗೆ ತೋರುವದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಹಾಗು ಮುಂದಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು, ನಾವು ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು (Forms) ಇಂದಿಗೆ ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಡುತ್ತಲಿವೆ. ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಾದಂಬರೀ ಪ್ರಪಂಚ—ಈ ಎರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ವಶವಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಲಘುಕಥೆ ನೀಳ್ಗವಿತೆಗಳೂ ಅವರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ. 'ಚಿತ್ರ' (Impressions)ಗಳೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಲೋಕಪ್ರಿಯವಾಗತೊಡಗಿವೆ. ಯಾತ್ರಾಸಾಹಿತ್ಯದ (Literature of travel) ಘೋಷವು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿದೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಈ ರೂಪಗಳು (Forms) ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬನವಾಸಿಗೆ ಹೋದ ಪಂಪನು, ಅರ್ಜುನನಾಗಿ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸದೆ, ಒಂದು 'ಯಾತ್ರೆ' ಯನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವದರ ಬದಲು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಒಂದು 'ಚಿತ್ರ'ವನ್ನಾಗಲಿ, ಲಘುಕಥೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ವರ್ಣನೆಗೆಂದು ಚಂಪಕಮಾಲೆಯನ್ನು ಹೆಣೆಯುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಉದ್ಯುಕ್ತರಾಗಬಹುದು. ದಿವ್ಯತರವಾಗಿ ಊಹಿಸಿದ ಜನಜೀವನದ ರೂಪ-ರೇಷೆಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ರಮಣೀಯ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಜೀವನದ 'ದೃಶ್ಯ' ವನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಂದು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದು.

ಅಲ್ಲದೆ ಇವೇ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಯೋಜನೆಗೆಂದು ಉಪಯೋಗಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯು ಕೇವಲ ಹೃದಯಂಗಮ ಚಿತ್ರವಾಗದೆ ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗದೇನು ? 'ಚಿತ್ರವು' ಮನಸ್ಸಿನ ರಾಗಾನುರಾಗಗಳನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯದೇನು ? ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಗೂಢ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಬಹುದಲ್ಲವೆ ? ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳು ಸಿಡಿಲಿನ ಮರಿಗಳಾದಲ್ಲಿ ಏನಾಶ್ಚರ್ಯ ? ನಾಟಕಗಳು ವಿಶ್ವನಾಟಕದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕಂಡಲ್ಲಿ ಬೆರಗೇನಿದೆ ?

3

ಇನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಡೆಗೆ ತೆರಳುವಾ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾನವು ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಪುಸ್ತಕಾವಲೋಕನವಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಧ್ವಜಸ್ತಂಭವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಕೆಲವು ಅಬಾಧಿತ ತತ್ವಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಅಂತಸ್ತಿನ ಮನೆಯಾಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ

ಈ ತತ್ವಗಳ ಹಾಗು ಅವುಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಅಸ್ತಿವಾರದ ಸುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೆಡದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಿರುಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹುರುಳಿಲ್ಲವಾಗುವದು. ಆಗ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಜೀವನವನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಿ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುವದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತತ್ವಗಳು ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ದುಃಸಾಹಿತಿಗಳ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿರ್ಜೀವವಾಗುವದುಂಟು. ಆಗ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಇಂತಹ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕರಿಗರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾದಿಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವದು. ಓರ್ವ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಕಲಂಕಗಳಿಂದ ಆಲಿಂಗಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಆಗ ವಿಮರ್ಶೆಯು ದೋಷಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವಿಂಗಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವದು. ಕೆಲವು ಕವಿ ಸಮ್ರಾಟರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಜನತೆಯು ಒಂದು ವೇಳೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶೆಯು ಆಗ ಭಾಷ್ಯಕಾರರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವಹಿಸುವದು.

ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಜರಾಮರವಾದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ ಬೆಳಗಿಸುವದೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅದರಿಂದ ಪುಟ ಹೊಂದುವ ಮಾತುಗಳು ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ಇವೆ. ಬಹುಮುಖವಾದ ವಾಙ್ಮಯದ ಪೂಜೆಯನ್ನಾದರೂ ಅದು ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಮಾಡುವದು. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ,—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳ ಗೌರವವನ್ನು ಅದು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವದು.

ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಸಹ ಒಂದು ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಯಿದೆ (Creative power). ಅದು ಜೀವನದ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಕವಿಯ ವಂದಿಮಾಗಧರೆಂದು ಕೆಲವರು ತಿಳಿದಿರುವದುಂಟು ; ಇಲ್ಲವೆ ನಿಂದಕರೆಂದು ಹಲವರು ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವದುಂಟು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಅಸ್ಖಲಿತವಾದ, ಅನನ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಾಣಿಯಿದೆ. ಅದು ಮೀಟುವ ತಂತಿಯನ್ನು ಇನ್ನುಳಿದ ಯಾವ ಸಾಹಿತಿಯೂ ಮೀಟಲಾರನು. ಕವಿಯ ವೀಣೆಯು ಕವಿಗೆ ; ಕತೆಗಾರನ ಸಿತಾರು ಕತೆಗಾರನಿಗೆ ; ಪ್ರಬಂಧಕಾರನ ತಂಬಟೆಯು ಪ್ರಬಂಧಕಾರನಿಗೆ. ಆದರೆ ಮೋಹದ ಮಾಯೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಸಮತಾವಾದವನ್ನು ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತಿಯಾಗಿ ಸಾರುವ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾಂಚಜನ್ಯವು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಸಲ್ಲುವದು. ಅದು ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಶ್ವತವಾದುದರ ವಿಜಯವನ್ನು ಸಾರುವ ಕಹಳೆ ; ಪ್ರತಿ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಜನಿಸುವ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯರಂಗಕ್ಕೆ ಕರೆಯುವ ತುತೂರಿ !

ಉಳಿದ ಯಾವ ಸಾಹಿತಿಗೂ ಬೇಕಾಗುವ ಆತ್ಮಪ್ರತೀತಿಯು ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೂ ಬೇಕಾಗುವದು. ಜೀವನದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದ ಜಾಣರು ಜೀವನಕ್ಕೂ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಾಯ್ದು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸುವದೆಂತು ? ಎಂತಲೇ ನಿಜವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಓದಿದಲ್ಲಿ ರಸಾನುಭವವು ಉದ್ಭವಿಸುವದು ; ಜೀವನದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆಯು ಗೋಚರವಾಗು

ವದು ; ಬಾಳಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಉತ್ತರವು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೂ ಸಮಾಧಾನಕರವಾಗಿಯೂ ದೊರೆಯುವದು. ಅಂತರವಿಷ್ಟೆ : ಸಾಹಿತಿಯು ಈ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ತನ್ನ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವನು ; ವಿಮರ್ಶಕನು ಸಾಹಿತಿಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೂಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವನು. ಸಾಹಿತಿಯು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯ ಊಚ–ನೀಚ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಲೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ತರುವನು ; ವಿಮರ್ಶಕನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿಯ ಗುಣದೋಷಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸುವನು. ಸಾಹಿತಿಯು ಹ್ಯಾಮ್‌ಲೆಟ್‌ನಂತಹ ಧ್ಯೇಯುವಾದಿಗಳನ್ನೂ, ಗಾನರೆಲ್‌ನಂತಹ ರಾಕ್ಷಸಿಯರನ್ನೂ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆಥ್‌ನಂತಹ ಪತಿತ ವೀರರನ್ನೂ, ಫೆಸ್ಟೆಯಂತಹ ವಿದೂಷಕರನ್ನೂ, ಚಿತ್ರಿಸುವನು. ವಿಮರ್ಶಕನು ಮಾನವೀಯ ಸ್ವಭಾವದ ವಿವಿಧತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ದರ್ಜೆಯನ್ನು ಆಯಾ ತರಗತಿಗೆ ಕೊಡುವನು. ಸಾರಾಂಶ, ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹಾಗು ಉಳಿದ ವಾಙ್ಮಯದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಗುರಿಯು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ನೂರು ಕೀಳು ಕವಿಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಓರ್ವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕನು ಲೇಸು. ಯೋಗ್ಯತಾಸಂಪನ್ನರಾದ ಕವಿಗಳ ಹಾಗು ವಿಮರ್ಶಕರ ಜ್ಞಾನದ ಸೀಮೆಯು ಒಂದೇಯಾಗಿದೆ ; ಭೇದವಿರುವದು ಅವರ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿತ್ರ ಶಕ್ತಿಯ ರೂಪವಾಗಿ, ಅದೇ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಧಾರೆಯೆರೆಯುವದು. ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ, ಸ್ತೋತ್ರಾರ್ಹವಾಗಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಆಗತ್ಯವಿರುವದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಕೂಡದು.

4

ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಜೀವನವನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಉಜ್ವಲತರವಾಗಿ ಮಾಡಲು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾಯಿತು. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒರೆಗಲ್ಲಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ವಿಭಾಗವೂ ಆಹುದೆಂಬ ಮಾತು ಈಗ ವಿದಿತವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಎಚ್ಚರವಿರಬೇಕಾಗಿದೆ.

ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅಧಿಕಾರಯುತವಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಹುದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕುರಿತು ಸತ್ಯವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಲು ಹೆಣಗಬಹುದು. ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ 'ತೀರ್ಪು' ಇಲ್ಲವೆ ನ್ಯಾಯವಿಧಾಯಕ ವಿಮರ್ಶೆ (Judicial criticism) ಎಂದು ಹೇಳುವದುಂಟು. ತೀರ್ಪಿಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೊನೆಯ ಕೆಲಸ, ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಒಂದು ಗ್ರಂಥವನ್ನೋದಿ ಅದರೊಳಗಿನ

ಮುಖ್ಯ ಮುಖ್ಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಕಲೆಯನ್ನೂ ಸರಣಿಯನ್ನೂ ಮನದಟ್ಟಾಗಿಸುವನು. ಆಗ ಅವನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹಾಗು ಸಹೃದಯತೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಕೆಲವು ಮನೋಭಿಪ್ರಾಯಗಳು (Personal Impressions) ತಲೆದೋರುವವು. ವಿಮರ್ಶಕನೇ ನಿಪುಣನಾದ ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಆತನು ಇವುಗಳನ್ನು ಮನೋಹರವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲನು. ಇವು ಅನೇಕಸಲ ಜನತೆಯಲ್ಲಿಯ ವಾಚನಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ 'ಮನೋಭಿಪ್ರಾಯ'ಗಳಿಂದ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು 'ತೀರ್ಪಿ'ನ ಕಡೆಗೆ ಇಡಲಾಗದು. ಹೀಗಾದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಘಾತುಕ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ. ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಲವುಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಂತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಒಲವುಗಳಾದರೋ ಅನೇಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕಲುಷಿತವಾಗಿರಬಹುದು ; ಅವನ ಜ್ಞಾನದ ಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಬಂಧಿತವಾಗಿರಬಹುದು.

ಆದುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕನು ಮುಂದೆ ಆ ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಯನ್ನಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಕಾರನ ಉದ್ದಿಶ್ಯವೇನಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವನು. ಗ್ರಂಥದ ರೀತಿಯು ತನಗೆ ಸಮ್ಮತವಿದ್ದರೂ ಸರಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸರಿ, ಕಲೆಯ ಯಾವ ರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆತ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುವನು. ಆಗ ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ಸಾಧನೆಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವವು. ಜೀವಂತವಿರುವ ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಶಕ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಹೋಲಲು ಸಾಹಸಪಡುವ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಿಲಾಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ, ತನ್ನ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಕವಾದ ತನ್ನ ಆದರ್ಶ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ಹೋಲುವ ಉದ್ದಿಶ್ಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಗ್ರಂಥವು ರಚಿತವಾಗಿರುವದು. ಈ ರಚನಾಕ್ರಮದ ಒರೆಗಲ್ಲಿನಿಂದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ವಿಮರ್ಶಕನು ಅದರ ನಿಜವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಕಿಗೆ ತರುವನಲ್ಲದೆ ಆ ಗ್ರಂಥದೆದುರಿಗಿರುವ ಧ್ಯೇಯದ ದ್ವಾರವಾಗಿಯೇ ಅದರ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವನು. ಹೀಗೆ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಪ್ರಮಾಣ (Inductive criticism) ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದು ಹೆಸರು.

ಇನ್ನು ಸಪ್ರಮೇಯ ವಿಮರ್ಶೆ (Deductive criticism)ಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯೇನಿದೆ ನೋಡುವಾ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕಾಗುವದು. ಈ ಗ್ರಂಥಕಾರನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಹೋಲಬಹುದೆ ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯೇಳುವದು. ಸಪ್ರಮಾಣ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾವು ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ಗ್ರಂಥಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿರುವೆವು. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಇಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ ಶೇಖರಿಸಿ ಇವುಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನೂತನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಗುಣ–ದೋಷಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವದೇ ಸಪ್ರಮೇಯ

ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮುಖ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಹಳೆಯದೆಲ್ಲ ಹೊನ್ನು, ಹೊಸ ತೆಂದರೆ ಕಸವೆಂದು ಮಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶಕನು ತಿಳಿಯಕೂಡದು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸೂತ್ರ ಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಆತನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಉಚ್ಚ ತರಗತಿಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತ ಹೋದ ಹಾಗೆ ವಿಮರ್ಶಾಪದ್ಧತಿಯ ತಳಹದಿಯೂ ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯುವದು. ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಸಾಮೂಹಿಕ(Collective) ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಹಾಯದಿಂದ, ರಸಾನುಭವದ ಮೂಲಕ ಜನಿಸಿದ ಒಂದು ಕೃತಿವಿಶೇಷವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ಸರಿ.

ವಿಚಾರಿಸಿ ನೋಡಲು 'ತೀರ್ಪು' ಎಂದರೆ ಅಪರಾಧಿಯನ್ನು ದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿ ಯಾಗಿಸುವದಲ್ಲ. ಕವಿ ವಿಮರ್ಶಕರೀರ್ವರೂ ನಿರಪರಾಧಿಗಳು. ನ್ಯಾಯವಿಧಾಯಕ ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಮನೋಸ್ಮೃತ್ತರ ವಾಣಿಯಲ್ಲ, ಸಪ್ರಮಾಣ, ಸಪ್ರಮೇಯ ದೃಷ್ಟಿ ಗಳಿಂದ ಕಲೆಹಾಕಿದ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿವರಣೆ, ವಂಚನೆಯಿಲ್ಲದ ನಿವೇದನೆ,—ಎಂದರ್ಥ.

ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ(Historical) ವಿಮರ್ಶೆ, ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ(Philosophical),—ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪದ್ಧತಿ ಗಳಿರುವವು. ವಾಙ್ಮಯದ ಗೌರವವನ್ನು ತೂಗಿ ನೋಡಲೂ ಹೆಚ್ಚಿಸಲೂ ಇವು ಆವಶ್ಯಕ ವೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಣ್ಣಿನಂತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮಾತನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶ ಕನು 'ಕೊಲೆಗಾರ' 'ಪಾತಕಿ' ಎಂದ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಿರ್ಜರರು ನಿಶಾಚರ ರೊಡನೆ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವದು ಅನಿವಾರ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ಕವಿಗಳು ವಿಮರ್ಶಕರೊಡನೆ ಕದನವೆಸಗಿದ ವಿನಾ ಅವರಿಗೆ ಕೀರ್ತಿಯು ದೊರೆಯದೆಂದು ಒಂದು ಭಾವನೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ನಾನು ಈಗ ಕುತ್ಸಿತ ವೃತ್ತಿಯ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ದಿಲ್ಲ. ಕೀಳು ಕವಿಗಳೂ ಹಾಳು ವಿಮರ್ಶಕರೂ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಮುಳ್ಳಿನ ಹಾಗೆ. ಅವನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದವನೆ ಪರೋಪಕಾರಿಯಹುದು. ಕೇವಲ ವ್ಯಾಮೋಹಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ ; ದ್ವೇಷ–ದೂಷಣೆಗಳಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗಡಿನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಜಾಗೆ ಸಿಕ್ಕಲಾರದು. ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭೇದಗಳನ್ನೂ ದ್ವೇಷ–ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತರುವದೆಂದರೆ ಪರಮ ಪಾಪವೆಂದು ನಾನು ಎಣಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕಾರ್ಯವು ಬಹು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದುದು. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂಬಂಧವು ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಡನೆ ಸಂಭವಿಸುವದಿಲ್ಲ,—ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥದೊಡನೆ ; ವ್ಯಕ್ತಿ ಯೆಂದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ 'ಹ–ಳ–ಕ್ಷ–ಜ್ಞ–' ಇಷ್ಟೇ ಸರಿ. ಕವಿಯು ಜೀವಂತವಿರ ಬಹುದು, ಮೃತನಾಗಿರಬಹುದು ; ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೇನು ? ಅದರಿಂದ ಅವನ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರಲಾರದು.

ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಯಾವ ನೀಚ ಭಾವನೆಯೂ

ಪ್ರೇರಿಸಲಾರದು. ಮೇಲಾಗಿ ಅವನು ದೋಷಗಣನೆಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಯುತ್ತಿರುವದಿಲ್ಲ. ನೂತನ ಕವಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಫುಲ್ಲ ಮಾನಸನಾಗಿ ಅಭಿನಂದಿಸುವನು. ಕವಿಪುಂಗವರಿಗೆ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನಮನಗೆಯ್ಯುವನು. ಜನತೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರಾವಲಂಬಿಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ತೋರಿಸುವನು. ಎದುರಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸುಳಿದಾಗ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ತಾದಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬಿಡುವನು.

ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಬೇಕಾಗುವದು. ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ರಾಟರು ಇಲ್ಲದಾಗಲು ಪಾಳೆಯಗಾರರೇ ರಾಜಾಧಿರಾಜರಂತೆ ವರ್ತಿಸುವರು. ತಾವು ಸರಸ್ವತೀದೇವಿಯ ಪುತ್ರರಲ್ಲ, ಪತಿಗಳೆಂದು ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳುವರು. ಆಗ “ನೀವು ಸಮ್ರಾಟರಲ್ಲ ಪಾಳೆಯಗಾರ”ರೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕನು ನಿರ್ಭೀತನಾಗಿ ಹೇಳುವನು. ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವೆಂದು ಆ ನಾಯಕರು ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಹುದೆ ? ಅದರಂತೆ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಕೀರ್ತಿವಂತರಾಗಿ ತಾವು ಉಸಿರಿದ್ದೇ ವೇದವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಆಗ ಅವರ ಉಸಿರಿನಲ್ಲಿ ವೇದವು ಎಲ್ಲಿ ಲೋಪವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವನು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವರು ವಿಮರ್ಶಕನನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸ ಬಹುದು, ಹಳಿಯಬಹುದು, ಹೂಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೂಳಬಹುದೆ ?

ಹೀಗೆ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂದರೆ ಅಪ್ರಿಯ ಸತ್ಯವಾದಿ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಹೊಗಳಿಕೆಗಳು ಬೇಕು. ಹೊಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ಕೆಲವರಿಗೆ ದಡ್ಡು ಬಿದ್ದಿರುವದು. ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳಿವೆಯೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಸಹನವಾಗಲಾರದು. ಕೆಲವರಿಗಂತೂ ವಿಮರ್ಶಕ ನೆಂದರೆ ವಿಪರೀತ ಸಂತಾಪವಾಗತ್ತದೆ ; ‘ಕ್ರಿಮಿ–ಕೀಟಕ’ ಎಂದು ಮಾತನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕನೇನು ಮಾಡಬೇಕು ? ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಜ್ಞಾನಿಯು ತರ ತರದ ಕುಸುಮುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಬಯಸಿದಂತೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವನು. ಇವು ರಾಜೋದ್ಯಾನದಿಂದ ಬಂದುವು, ಇವು ಕಾಡಿನಿಂದಬಂದುವು ; ಇವು ಪ್ರಖ್ಯಾತರಾದ ಕವಿಗಳಿಂದ ಬಂದ ಕೃತಿಗಳು, ಇವು ಕೀರ್ತಿವಂತರಾಗಲಿಚ್ಛಿಸುವ ಕವಿಗಳ ಗ್ರಂಥಗಳು, —ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಅವನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿರುವದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಕುಸುಮಗಳೊಡನೆ ಸಮ ನಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸಾಗಿಸುವನು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವು ಕೆಲವರ ಮೇಲೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಬಹುದು, ಹಲವರ ಮೇಲೆ ವಿಷಾದಕರವಾಗಬಹುದು.

ಸಾರಾಂಶ, ಸತ್ಯವು ಕಹಿಯಾಗಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಸಿಹಿಯಾಗಬಹುದು ; ಆದರೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾವಿಲ್ಲ. ವಿಮರ್ಶಕನು ಪ್ರಿಯನಾಗಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಅಪ್ರಿಯನಾಗ ಬಹುದು ; ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕನು ಸತ್ಯವಾದಿ.

5

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಹೊಸತಲ್ಲ. ಮೊದಲಿನಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಕುವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ (Bad critics), ದುಷ್ಕವಿ (Bad poets) ಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಲ ನಿಂದಿಸುತ್ತಾರೆ, ಕೆಲವು ಸಲ ಈ ವಿಡಂಬನೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದರೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಅಳಿಗಬ್ಬಿಗರೇ ಮೆರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯಪ್ರಿಯರಾದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಲವು ಸಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. "ಪೇಳ್ವೊಡೆ ಪಂಪನೆ ಪೇಳ್ಗು"ಮೆಂದು ಹೇಳಿ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪಂಪನನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ಪಂಡಿತರು ಕಡಿಮೆಯ ತರಗತಿಯವರೆ ? "ಅಚ್ಚಗನ್ನಡಂ ಬಗಿವೊಂದಿರೆ" ಬರೆದರೆ ಆಂಡಯ್ಯನೇ ಬರೆಯಬಹುದೆಂದು ನುಡಿದು, ಅವನಿಂದ 'ಕಬ್ಬಿಗರ ಕಾವ'ವನ್ನು ಬರಸಿದ 'ಬಲ್ಲವರ'ನ್ನು ನಾವು ಎಷ್ಟೆಂದು ಕೊಂಡಾಡಬಹುದು? ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚಿ ಅವನಿಗೆ ಅನೇಕ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗುಣವಾದರೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವಂತಹದು.

ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯರಚನಾಪದ್ಧತಿಯನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗುಣವನ್ನೂ ತಾವೇ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರೀತಿಯ ಕವಿಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಹೊಗಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ವಿಭಾಗಗಳಂತೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಗತಿಯೇ ಅಂದಿನ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವು ಸಂಕುಚಿತವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ವೈವಿಧ್ಯವು ಇರದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಕೇವಲ ಶಬ್ದವೈಚಿತ್ರ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಸವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಅಲಂಕಾರಗಳ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕಳೆದುಹೋಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುವದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಿರುಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯು ಮೇಲಿಂದಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧದ ತಂತಿಯನ್ನು ಪುನಃಪುನಃ ಮೀಟುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ, ಗದ್ಯಕ್ಕೂ, ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಮೇರೆಯನ್ನು ಎಳೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಪಯೋಗವನ್ನೂ ಅದರ ತತ್ವಗಳ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಸೀಮೆಯ ಅನಂತತೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಗಳ ದೆಸೆಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗತಿಯು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು. ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಬೇಕಾದ ಪುಟವು ಸಿಕ್ಕದೆ ಹೋಯಿತು. ಆಗ ಸಂಭವಿಸಿದ ಹಲಕೆಲವು ಕ್ರಾಂತಿಗಳೂ ಪಲ್ಲಟಗಳೂ ಬರಿ ಕಾಲಾನುಗತಿಕವಾಗಿ ಬಂದವು. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿಗರೆಯಂತೆ ಜಿಗಿದಾಡಲಿಲ್ಲ. ಹೆಬ್ಬಾವಿನಂತೆ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹೊಸೆದು ಬಂದಿತು.

6

ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯಾದರೂ ವಿಮರ್ಶೆಗೂ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವು ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಈ ಮಾತು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುವೆನು. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ "A failed poet becomes a critic" (ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದ ಕವಿಯು ವಿಮರ್ಶಕನಾಗಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ) ಎಂದು ಒಂದು ವದಂತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತಿರುವುಮುರುವಾಗಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಇಂದು ಬಂದಿದೆ. "A failed critic becomes a poet" (ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದ ವಿಮರ್ಶಕನು ಕವಿಯಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ) ಎಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹವಣಿಕೆಯೂ ಇದ್ದಿತೆಂದು ಗೋಚರವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಕೆಲವೊಂದು ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಳವಿರುವದಿಲ್ಲ. ಬೆಳದಿಂಗಳು, ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ, ಪನ್ನಾದಾಸಿ,—ಮೊದಲಾದ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುವಾದ ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ನಾಲ್ಕು ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವದೇ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕವಿತೆಯ ದಿವ್ಯವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಮರ್ಥರಾಗದೆ ಅವರು 'ಕವಿ'ಗಳಾಗಿ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹಂಬಲಿಸುವರು.

ಆದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠಕವಿಗಳು ಗಹನ ವಿಚಾರಿಗಳೂ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳೂ ಆಗಿರುವದಲ್ಲದೆ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಅಹುದು. ತಾನು ನೊಡಲಿರುವ ದೇಶದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಕುಸುರಿಗ(Artist)ನು ಮೊದಲು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವದು. ತಾನು ಕಂಡ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಜನತೆಯ ಎದುರಿಗೆ ಇಡುವದರ ಮೊದಲು, ಅಂತಹ ನಿವೇದನಪದ್ಧತಿ (Presentation)ಯ ಕಲೆಯ ನೆಲೆಯು ಅವನಿಗೆ ಮೊದಲು ವಿದಿತವಿರಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕು. ಕಲಾ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯೂ ನಿಷ್ಕಳಂಕತೆಯೂ ನಿರಭ್ರತೆಯೂ, ಈ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ನುರಿಸಿಕೊಂಡಹಾಗೆ, ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸಾಧಿಸುವವು. ಇದಲ್ಲದೆ ನೂತನ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸುವ ಕಬ್ಬಿಗರಲ್ಲಿ ಈ ವಿಮರ್ಶಾಬುದ್ಧಿಯು ಸ್ವಯಂಸಿದ್ಧ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ರಾಟರು ಹೇಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ರಸಿಕರೋ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ರಸಿಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಕಾರ್ಯರಂಗವು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ; ಅವರ ವಾಣಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ. ಅಂದಮೇಲೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಅಷ್ಟೇ ಬಲ್ಲಿನರಾಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ ?

ಅದಿರಲಿ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿಯು ಮನನೀಯವಾಗಿದೆ. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವದಾದರೆ —ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ತೀರಿದ Bridges ಎಂಬ ಆಸ್ಥಾನ

ಕವಿಯು ಪ್ರಖ್ಯಾತವಿಮರ್ಶಕನೂ ಆಗಿ ಹೋದನು. Masefield ಎಂಬ ಇಂದಿನ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅನೇಕರು ಓದಿರುವ ದುಂಟು. Yeats ಎಂಬ ಐರಿಷ್ ಕವಿಯು ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. T.S. Eliot ಎಂಬ ನವೀನ ಮಾರ್ಗದ ಆಂಗ್ಲಕವಿಯು ಎಷ್ಟು ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಯಾದ ಕವಿಯೋ ಅಷ್ಟೇ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ವಿಮರ್ಶಕನೆಂಬುದು ಸರ್ವಶ್ರುತವಾಗಿದೆ. ಕವಿಗಳಲ್ಲದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂದು ಅನೇಕ ರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲದ ಕವಿಗಳು ತೀರ ವಿರಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು, ಈ ಮಾತು ಕನ್ನಡವಲ್ಲಿಯು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವದು.

ಇದರ ಕಾರಣವೇನು ? ವಿಮರ್ಶೆಯೆಂದರೆ ಇಂದಿಗೆ ಕೇವಲ ಪರನಿಂದೆ, ಪರ ಹಿಂಸೆಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿರುವದಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಕವಿತೆಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಾಗಿರುವ ದುಂಟು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಎಂದಿಗೂ ಈ ದುರ್ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಗಮನಿಸ ಲಾರದು. ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗಾಣಿಸಲು ಇಂದಿನ ಕವಿ ಗಳಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಎನಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯಕವಾದ ತಮ್ಮ ಜ್ಞಾನವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಜವಾದ ಆನಂದವನ್ನು ಜನತೆಯು ಗ್ರಹಿಸ ಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಅವರು ಬಗೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಾರಣ ಕಬ್ಬಿಗರಾಗಿ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಜನರಿಗೆ ರಸಾಭವವನ್ನು ಕೊಡುವದಲ್ಲದೆ ತಾವೇ ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ ಈ ರಸವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸವಿಯಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಇಂತಹ ಆಶಾಜನಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಅಪಸ್ವರಗಳು ಕೇಳಿ ಬರುವದುಂಟು. ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಇಂದ್ರ–ಚಂದ್ರರೆಂದೂ ಅವರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಂತೆ ಅಂಜಿಕ್ಯವಾದುದೆಂದೂ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರನ್ನು ಅಗಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೈತ್ರಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಅಪಾಯವೆಂಬ ಸತ್ಯವು ಹಲವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಇನ್ನೂ ತಗಲಿಲ್ಲ. ಯೋಗ್ಯ ತಾನುಸಾರವಾಗಿ,ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರವಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಇಂದ್ರ–ಚಂದ್ರರಾಗುವರು.ಆದರೆ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕವಿಗಳೂ ಮಾನವ ಪ್ರಾಣಿಗಳೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯ ಕೂಡದು ; ಕವಿಗಳೂ ಮರೆಯಕೂಡದು. ಇದನ್ನು ಮರೆತಲ್ಲಿ ಮೋಕ್ಷವೆಂದು ಕವಿ ಗಳು ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಅವರ ಭಾವನೆಯು ತಪ್ಪಾಗಿರುವದೆಂದು ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವ ಅಪ್ರಿಯ ವಾದ ಪ್ರಸಂಗವು ವಿಮರ್ಶಕನ ಪಾಲಿಗೆ ಬರುವದು. ಹೀಗೆ ಮೆರೆದಾಡುವ ದಿನಗಳೂ ಕಳೆದು ಹೋಗಿವೆ. ಸಮತಾಭಾವವು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರುತ್ತಿದೆ. ದೇವಲೋಕ ದಿಂದ ಇಳಿದುಬಂದ ಮಹರ್ಷಿಯಂತಲ್ಲ, ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಮಾನವನಂತೆ ಕವಿಯು ಇಂದು ತನ್ನ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕೆಲವರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವರೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಬಲ್ಲೆನು. ಅವರಿಗೆ

ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಗರಿಗಳನ್ನು ಹರಹಿ ಕುಣಿಯುವ ನವಿಲುಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ ; ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಈ ನವಿಲುಗಳ ಪುಚ್ಛಗಳನ್ನು ಎಣಿಸುವವರು. ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಗಳು ಕವಿತಾಶಾಖೆಯನ್ನೇರಿ ಹಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೋಗಿಲೆಗಳು ; ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಮರದ ಸುತ್ತಲು ನಿಂತು ತಲೆ ಹಾಕುವವರು. ಅವರು ಕೋಗಿಲೆಯ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಬಟ್ಟರೂ ಅದು ಹಾಗಿದೆ, ಹೀಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಾರದು. ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಕೋಗಿಲೆಯ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲದ ಸಲ್ಲದ ಕುಂದುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದೆ ? ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಗಳದ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಲಾಗ ಹಾಕುವ ಡೊಂಬರಾಟದವರು ; ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಬೆರಗಾಗಿ ನಿಂತು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು. ಲಾಗ ಹೊಡೆಯುವಾಗ ಡೊಂಬರವನು ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದರೂ ಅವರು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಬಾರದು, ಅವನ ಆಟದ ಮಾರ್ಮಿಕತೆಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೇನು ಗೊತ್ತು ? ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟು ಮಾಡುವ ಮಾಟಗಾರರು ; ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ—ಅವರು ಬರಿಗೈಯ್ಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಮುಷ್ಟಿ ತುಂಬ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಗಾಳಿಯಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಂಡುದನ್ನು ನೋಡಿ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬೆರಳಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಜನರು. ಒಂದು ವೇಳೆ ಆ ಮಾಟಗಾರನು ತನ್ನ ಎಡಗೈಯಿಂದ ಬಲಗೈಯೊಳಗೆ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ತುಂಬುವದನ್ನು ಸಮೂಹದಲ್ಲಿಯ ಓರ್ವನು ನೋಡಿದರೂ ಸುಮ್ಮನಿರಬೇಕು. ಮಾಟಗಾರನು ಕುಪಿತನಾಗುವದಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ಜನರ ಉತ್ಸಾಹವು ಕುಂದುವದಲ್ಲವೆ ? ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಗಳೆಂದರೆ ಅಖಿಲ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡನಾಯಕನಂತೆ ಲೀಲಾಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನೂತನ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವರು ; ವಿಮರ್ಶಕರೆಂದರೆ ಭಕ್ತಿಶಿರೋಮಣಿಗಳಂತೆ ಕೈಮುಗಿದು ಕೊಂಡಾಡಿ ಹರಿಸುವವರು.

ಇಂತಹ ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಯಾರಿಗೆ ಏನೂ ಅಪಾಯವಾಗಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಯ ಮತಿಯು ಮಾತ್ರ ಕುಂಠಿತವಾಗುವದು. ಅದರಿಂದ ಅವನ ಕೃತಿಯ ಕಾಂತಿಯು ಕುಂದುವದು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತನ್ನದೊಂದು ನೈಜವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪೀಠವನ್ನು ಅನೇಕ ಸಲ ಅಲಂಕರಿಸುವದಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತಿಯ ಮನದಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಾಜಿಸುವದು. ಅಲ್ಲದೆ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅಲೆದಾಡಿ ಜನತೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿ ಹೇಳುವ ಭಾಷ್ಯವಾಗುವದು.

ಕಾವ್ಯದ ದ್ವಾದಶ ಸೂತ್ರಗಳು

1) ಅನೇಕಮುಖವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಕವಿಯು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗವು ತೆರೆದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಜಾಗೃತಿ, ಸ್ವಪ್ನ, ಸಮಾಧಿ, ಇವೆಲ್ಲ ಅನುಭವದ ಲೋಕಗಳು. ಈ ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ರೀತಿ–ಸಂದರ್ಭಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಅಂತವಿಲ್ಲ, ಪಾರವಿಲ್ಲ.

2) ಕವಿಯು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವನ್ನು ಮೇಲಿನಂತೆಯೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಜಾಗೃತ ಸೃಷ್ಟಿಯದೇ ಇರಲಿ, ಸ್ವಪ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯದಿರಲಿ, ಆ ವಸ್ತುವು ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ವಾಹನವಾದರೆ ತೀರಿತು. ಕವಿಯು ಇಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಅನುಭವವು ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಪಡೆದ ಒಂದು ಅನುಭವದ ವಾಹನವೂ ಆಗುವದು.

3) ಅವನ ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರವು (Literary form) ಅವನು ಪಡೆದ ಅನುಭವ–ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆ, ಅವನ ಪ್ರಯೋಗಾಭಿಲಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಅದು ಪರಂಪರಾನುಗತಿಕವಿರಬಹುದು ; ಹೊಸತು–ಹಳೆಯದರ ಸಮ್ಮಿಶ್ರಣವಿರಬಹುದು ; ಹೊಸತಿರಬಹುದು ; ತೀರ ಹೊಸತಿರಬಹುದು.

4) ಕವಿಯ ಶೈಲಿಯೂ ಸಹ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಕವಿಯ ಸಿದ್ಧಿ–ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಂದ, ಅವನ ಅನುಭವ–ವಸ್ತು–ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ದೇಹವಿದ್ದಂತೆ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅದು ಗ್ರಾಮ್ಯವಿರಬಹುದು ; ಗ್ರಾಂಥಿಕವಿರಬಹುದು ; ಬಳಕೆ ಮಾತಿನದಿರಬಹುದು ; ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನವಿರಬಹುದು. ವಿವಿಧ ರೀತಿಯದಾದರೂ ಗಮ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ–ವ್ಯಾಕರಣಗಳ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಿರಬಾರದು.

5) ಅಲಂಕಾರದ ನಿರ್ಣಯವು ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೇಲಿನ ಯಾವ ಮಾತಿಗೂ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ 'ಅಲಂ' ಎಂದು ಉಸಿರಬೇಕಾಗಿ ಬರುವದು.

6) ಅನುಭವದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ತಂದಿಟ್ಟರೂ ಛಂದಸ್ಸು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ತೀರ ಸಮೀಪವಾದುದು ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ಅನುಭವದೊಡನೆ ಸಹ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವದುಂಟು. ವೃತ್ತಗಳಿರಲಿ ; ಷಟ್ಪದಿ-ಸಾಂಗತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಿರಲಿ ; ನೂತನ ಛಂದಸ್ಸಿರಲಿ ; ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಅನನ್ಯ ಬಾಂಧವ್ಯವಿರದೆ ಹೋದರೆ ಆ ಛಂದಸ್ಸು ನಿಲ್ಲಲಾರದು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಿಂತ ಛಂದಸ್ಸು ತನಗೆ

ಸಮರ್ಪಕವಾಗುವಂತೆ–ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಉಳಿದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗುವಂತೆ,– ತನ್ನ ಅಂದ – ಚಂದವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು.

7) ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಬ್ರಹ್ಮ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಮಾನುಕುಲ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ದೇಶ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಸಮಾಜ,— 'ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ' ವಾದ ಎಲ್ಲವೂ ಅಹುದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವದು ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ; ತನ್ನೊಡನೆ ; ಇತರ ಜೀವಿಗಳೊಡನೆ ; ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ; ಮತ್ತು ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವನ ಆತ್ಮ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ, ಹೃದಯ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ದೇಹ, ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಸಮಾವೇಶವಾಗುವವು. ಕವಿಯೆಂದರೆ ಇಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾಗಿಯೂ ಪಡೆದು ಅದನ್ನು ಮೇಲಿನ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಛಂದೋಬದ್ಧ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರನ್ನು ಕವಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವದೂ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಂದು ಹೇಳುವದೂ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ. (ನಾಟಕಕಾರ, ಕತೆಗಾರ ಮು.)

8) ಅಂದಮೇಲೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸಲು ಎರಡು ಮಾತುಗಳು ಉಪಯೋಗ ಬೀಳುತ್ತವೆ ; ಕವಿಯ ಅನುಭವದ ಜಾತಿ, ರೀತಿ ಮತ್ತು ತರಗತಿ ; ಹಾಗು ನಿರೂಪಣೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು.

9) ಅನುಭವ ಜಾತಿ–ರೀತಿ–ತರಗತಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವಾಗ ನಾವು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿ ತರಬೇಕಾಗುವದು : (ಅ) ಆ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ ; ಅಂದರೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಸಾಫಲ್ಯದ ಮಟ್ಟ. (ಬ) ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶವಾದ ವಸ್ತುವಿನ (Object ಸ್ವತಃ ತಾನು ; ಇತರ ಜೀವಿಗಳು ; ಪ್ರಕೃತಿ ; ಇಲ್ಲವೆ ಪರಮಾತ್ಮ) ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗು ರಾಮಣೀಯಕತೆ. (ಕ) ಆ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗು ವರ್ಚಸ್ಸು. (ಡ) ಅದರಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಕಾಣುವ ಸರ್ವಕಾಲ–ಜನಾಂಗ–ಜ್ಞೇಯವಾದ ಮಾತುಗಳ ಬಗೆ. (ಇ) ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಸಮರಸದ ಉಜ್ವಲತೆ ಪೂರ್ಣತೆಗಳು.

10) ಒಂದು ಕೃತಿಯ ಬೆಲೆಯನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಲು ನಾಲ್ಕು ವಿಷಯುಗಳು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗುವವು : (ಅ) ಕೃತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿಯ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕು. (ಬ) ಬರೆಯುವದು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗೆ ; ಏನೆನಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. (ಕ) ಕೃತಿಯು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದಾಗ ಜನತೆಯು ಏನೆನ್ನುವದೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು. (ಡ) ಕವಿಯ ಕಾಲವು ಗತಿಸಿ ಹೋದ ಮೇಲೂ ಸ್ಥಿರವಾಗುಳಿದ ಜನತೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು.

11) ಕವಿಯ ಕೃತಿಗಳು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಆಸ್ತಿಯಿದ್ದಂತೆ ; ಕವಿಯು ಆ ಆಸ್ತಿ

ಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಪರಿಪಾಲಕನಿದ್ದಂತೆ. ಜನತೆಯು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಂಜಸವಾಗಿ ಕೆಲವು ದೋಷಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಕವಿಯು ಅದರಂತೆ ತಿದ್ದಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಜನತೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಕವಿಗೂ ಅದು ಸತ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅವನು ಆ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಬಿಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವು ಹೆಚ್ಚುವದು. ಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಗಳು ಬೆಳೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವದು.

12) "ಹಲಗೆಬಳಪವ ಹಿಡಿಯದೊಂದಗ್ಗಳಿಕೆ" ಎಂಬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಳೂ ಜೊಳ್ಳೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿದೆ. ಕವಿಯು ತನ್ನ ಮೂಲ ಭಾವನೆಗೆ ಭಂಗ ಬರುವಂತೆ ತಿದ್ದಲಾರ ; ತನ್ನ ಹೃದಯವು ಉಕ್ಕೇರಿದಾಗ–ಶಬ್ದವೇ ಶ್ರುತಿಯಾದಾಗ–ಬರೆದ ಚರಣಗಳನ್ನು ತಿದ್ದಲಾರ. ಆದರೆ ಶಬ್ದವು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೂ ಶ್ರುತಿಯಾಗುವದಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯ ಪರಿಪಾಕವು ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಲ್ಲ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕವಿಯ ಶಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಸಾಯುವವರೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುತ್ತ ನಡೆದರು. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಂತೆ ಕೆಲವರು ತಿದ್ದದಿದ್ದರೆ ಆ ಮಾನಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಿದ್ದುವದು ನಿರ್ದೋಷಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವಶ್ಯವಾದ ಮಾತು.

ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ

ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆಯೇನು ? ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅವು ಎಲ್ಲಿವೆ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ,—ಮಹೋನ್ನತಿಯೆಂದರೇನು ? ಅದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಸಾಧನಗಳಾವು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ.

ಮಹೋನ್ನತಿಯೆಂದರೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಗುಣವಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ತರಗತಿಗಳಿವೆ. ಪಂಪ, ರನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗುಣವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅನೇಕ ಪರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಸರ್ವಸ್ವವು ದೊರೆಯುವದು ಪರಮಾತ್ಮನಲ್ಲಿಯೇ ಸರಿ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳೂ ದೋಷವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇಂಥದೊಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಬರುವಂತಿದೆ.

ಮಹೋನ್ನತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯವು ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು. ಜನರು ಅರಸುವ ಲಕ್ಷಣಗಳು ವಿವಿಧವಾಗಿವೆ. ಮೂಡಕಟ್ಟಿಯವರು ಮಾಡಿದ 'ಗುರುಚರಿತ್ರ' ಹಾಗು 'ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರಿ'ಯ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಅನೇಕ ಕವನಗಳಿಗಿಂತ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಬಾಳಬಹುದು. ಜನರು ಪವಿತ್ರ ಮನಸ್ಕರಾಗಿ ನಿತ್ಯವೂ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪಠಿಸಬಹುದು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯು ಜನತೆಯ ಚಿತ್ತವನ್ನು ಸೆಳೆಯಬಹುದು. ನಾಳೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೇ ಓರ್ವರು ಪದ್ಯಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿಯುವಾ. ಇಂಥ ಕೃತಿಗೂ ಮಹತ್ವವು ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಮಹೋನ್ನತಿಯ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಲ್ಲ.

ಮಹೋನ್ನತಿಯ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಸುರರ ಸೇವನಾರ್ಥವಾಗಿ ಸುಧಾರಸವಿರುವಂತೆ, ಅಳಿಗಳ ಸೇವನಾರ್ಥವಾಗಿ ಕುಸುಮರಸವಿರುವಂತೆ, ರಸಿಕರ ಸೇವನಾರ್ಥವಾಗಿ ಕವಿತಾರಸವಿದೆ. ಈ ಕವಿತಾರಸದ ಬಗೆಯನ್ನು ಕುರಿತು, ಇದೇ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ನನಗೆ ಪೂಜ್ಯರೂ ನನ್ನ ಮಿತ್ರರೂ ಆದ ಅನೇಕ ಮಹನೀಯರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.* ಅದನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ತಿಳಿಯಪಡಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯಕ.

* ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಲೇಖಕರ ಗೋಷ್ಠಿ, 1934 ರಲ್ಲಿ ನಾನು ಇದರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯನ್ನು ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದೆ.—ಗೋ.

ಅಂತೂ ಕವಿತಾರಸವೆಂಬ ಒಂದು ಅನನ್ಯವಾದ ಅನುಭವಾಮೃತವಿದೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವೂ ದೃಷ್ಟಿಯ ಸೌಹಾರ್ದವೂ ಬೆರೆತು ಸಮರಸವಾದಾಗ, ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವೇ ತನಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಶಬ್ದಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಲಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಾಗ ಕಾವ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುವದು. ಕವಿತಾರಸಧಾರಿಯಾದ ಇಂಥ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಲವೆಡೆಗೆ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವದುಂಟು. ಅದನ್ನೇ ನಾವು ಈಗ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಮಹೋನ್ನತಿಗೂ ಮೂಲತಃ ಪ್ರತಿಭೆಯು ಬೇಕು. ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಈ ಮಹೋನ್ನತಿಯಾದರೂ ಕವಿಯ ಕಾಲಮಾನ–ಜೀವಮಾನಗಳ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನವಿಜಯ, ಗದಾಯುದ್ಧ, ಶೂನ್ಯಸಂಪಾದನೆ ಮೊದಲಾದ ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿದವು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಮಹಾಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವಂತರು ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಸಂಪನ್ನರು ; ರಸಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಓಲಾಡಿದವರು. ಅಂತೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಮನಬಂದಂತೆ ಸೂರೆಮಾಡಲು ಸಮರ್ಥರಾದರು. ಒಂದು ಹಿರಿದಾದ ಕಾಲವು ಬಂದು ನಾಡನ್ನು ರಸದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ತೇಲಿಸಿದಾಗ, ರಸದ ಮಹತಿಯನ್ನು ಕಾಣುವ ವರಕವಿಗಳೂ ಆ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಕವಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವದೆಂದರೆ ಆ ದೇಶದ ದೈವವು ತೆರೆದಂತೆ.

ಈ ಗುಣವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅನೇಕ ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕವಿಯ ಕೃತಿಗುಣವು ಶ್ರೇಷ್ಠವಿರಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅವನ ಕೃತಿಗಣವೂ ಗಣ್ಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಸೇಂಟ್ಸಬರಿಯು ಈ ಗುಣವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವದು ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲಿಂದ—

(1) ತಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಾವ್ಯನಿರೂಪಣಾಪದ್ಧತಿಯ ಮೇಲೆ ಕವಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಭುತ್ವವಿರಬೇಕು. (2) ಈ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವಿಧವಾಗಿಯೂ ವಿಪುಲವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕು. (3) ಇದು ಬರಿ ಮಿಂಚಿಹೋಗುವ ಕೈವಾಡವಲ್ಲ ; ಕಲಾಲಕ್ಷ್ಮಿಯು ಕವಿಯ ಕೈವಶಳಾಗಿರುವಳೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿರಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಯೋಜನವಾದಾಗ ಸಹ ಅದರ ಪ್ರಭುತ್ವವು ಗೋಚರವಾಗಬೇಕು. (4) ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಕವಿಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು. (5) ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದನ್ನು ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕವಿಯು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದಾಗ, ಉಚಿತವಾದ ಶಬ್ದಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಯೋಜಿಸಿ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಮರ್ಥನಾದಾಗ, ಅವನು ಮಹಾಕವಿಯಾಗುವನು ; ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ನೆಲೆಯೂರುವದು.

ನಮ್ಮ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೂ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನಾವು ನೃಪತುಂಗನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಬಹುದು: (1) ಕುರಿವಂತೆ ಪೆರರ ಬಗೆಯನ್ನು ತೆರೆದು ಅವರಿಗೆ 'ಅರುಹು'ವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವನೇ ಪಾತರಿತವ; ಕಬ್ಬಿಗ. (2) ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಹಿರಿದಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅರುಹುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದವನು ಅವನಿಗಿಂತ ನಿಪುಣನಾದ ಕಬ್ಬಿಗನು. (3) 'ನುಡಿಯಂ ಛಂದದಳೊಂದಿರೆ ತೊಡರ್ಚಲರಿವಾ' ತನು ಅವನಿಗಿಂತ ಜಾಣನು. (4) 'ತಡೆಯದೆ ಮಹಾಧ್ವ ಕೃತಿಗಳನೊಡರಿಸ'ಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದ ಕಬ್ಬಿಗನು ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಬಲ್ಲವನು.

ಭಾಷೆ, ತಾಳಲಯ, ಗ್ರಂಥಸಂಪತ್ತಿ,—ಈ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳ ನಿರ್ಧಾರದ ಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನೃಪತುಂಗನು ತನ್ನ ಒರೆಗಲ್ಲನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ಭಾವನಾಸಂಪತ್ತಿ, ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳು ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿವೆಯೆಂಬುದು ನಿಜ. ಭಾಷೆ, ರೀತಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಕೃತಿಶರೀರ, ಗ್ರಂಥಸಂಪತ್ತಿ, ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ,—ಇವುಗಳನ್ನು ಸೇಂಟ್ಸಬರಿಯು ಮುಖ್ಯವಾದ ಆಧಾರಗಳೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಮಹಾಕವಿಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಈಗ ನಾವು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಬಹುದು. ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮಹೋನ್ನತಿವೆತ್ತ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗುಣಗಳಿರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸೋಣ. ಆಗ ಈ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂಬುದು ತಿಳಿದು ಬರುವದು :

(1) ಭಾಷಾಸಂತ್ತಿ ; ಶೈಲಿ, (2) ತಾಳಲಯ ; ಛಂದಸ್ಸು, (3) ಕಾವ್ಯವಸ್ತು, (4) ರೀತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಕೃತಿಶರೀರ, (5) ಅರ್ಥಗೌರವ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರಸಂಪತ್ತಿ, (6) ಭಾವನಾಸಂಪತ್ತಿ, (7) ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, (8) ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಲ್ಲವೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ನಾವು ಗಣಿಸಲಿರುವ ಕೃತಿಯು ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಸಂಚಾರವಾಗಬೇಕು. ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಬರೆದವನಲ್ಲಿ, ಈ ಘನತೆಯು ಇದ್ದದ್ದೇ ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವದು.

ಕಾವ್ಯದ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ನನಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತಾದರೂ ಸ್ಥಲಸಂಕೋಚದ ಮೂಲಕ ನನ್ನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ.

ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಭಾಷೆ

ಮಹೋನ್ನತಿವೆತ್ತ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಅರ್ಥವು ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿ ಹರಿಯುವ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಎರ್ಘ್ರಾಪೌಂಡನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಭಾಷೆಗಾದರೂ ಕನಿಷ್ಠಪಕ್ಷಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತಿದು. 'ಕಿರಿದರೊಳೆ ಪಿರಿದುಮರ್ಥಮಂ' ಹೇಳ

ಬೇಕೆಂದು ನೃಪತುಂಗನ ಅಭಿಪ್ರಾಯುವಾದರೂ ಇದೇ. ಧ್ವನಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ವಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ; ಅದು ಭಾಷೆಯ ಆತ್ಮವಾದರೂ ಆಗಬೇಕು. ವ್ಯಂಜನವೇ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯು ತನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಅಂಜನವು. ಅದರ ಒಂದೊಂದು ನುಡಿಯೂ ವಿವಿಧಾರ್ಥಸೂಚ್ಯವಾಗಬೇಕು. ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಭಾವನಾಸಂಪತ್ತಿಯು ಕಿವಿವೊಗುವಂತೆ, ಭಾವವು ಎದೆಯಲ್ಲಿ ನಡುವಂತೆ, ಕಾವ್ಯದ ಪರಮಾವಧಿಯೂ ಪರಿ ಪೂರ್ಣತೆಯೂ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಮೂಡುವಂತೆ ಹೇಳುವ ಶೈಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನದು ; ಇದು ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ, ನಿಗ್ರಹದಿಂದ ಬರತಕ್ಕ ಭಾಷಾಮಿತವ್ಯಯವೆಂದು ಅರವಿಂದರು ಹೇಳು ತ್ತಾರೆ. ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಕವಿವರರ ದಿವ್ಯವಾಣಿಯಲ್ಲಿ, ಇದು ಅನೇಕ ಸಲ ಹೊಳೆದು ಹೋಗುವದುಂಟು.

ಈ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಕವಿಗಳ ಶೈಲಿಯು ಅವರವರ ಪ್ರತಿಭೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿ –ಕಾಲ–ದೇಶ ಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಂತೇ ಅಸಗನ ದೇಸೆ, ಪೊನ್ನನ ಮಹೋನ್ನತಿವೆತ್ತ ಬೆಡಂಗು, ಗುಣವರ್ಮನ ಬಿನ್ನಣ, ಜಾಣ್ನುಡಿ, ಕವಿರತ್ನ ನೋಜೆ, ಪಂಪನಿಂಪು, ಅಗ್ಗಳನ ವಕ್ರತೆ, ನೇಮಿಯ ಕನ್ನಡದೊಳ್ಪು, ಪುಷ್ಪಬಾಣನ ಮೃದುಬಂಧ, ಮಧುರನ ಮಾಧುರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಶೈಲಿಭೇದಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಮನವಾರೆ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ.

'ಪಂಡಿತರುಂ ಮೂರ್ಖರುಮೆಕ್ಕೆಯಿಂ ಪೊಗಳೆ' ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಪೊನ್ನನ ಮಾತಿಗೆ ಅನೇಕ ಷಟ್ಪದಿ–ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳೂ ಸರ್ವಜ್ಞನ ಪ್ರತಿಪದಿಗಳೂ ದಾಸರ ಗೀತಗಳೂ ವಚನಕಾರರ ವಚನಗಳೂ ಯೋಗ್ಯವಾದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಾಗಿವೆ.

ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ 'ಮೃದುಪದವಿನ್ಯಾಸವಿಲಾಸಾಲಂಕರಣ'ವು ಬೇಕೆಂದು ಅಭಿನವ ಪಂಪನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಸಹಜರಮ್ಯತೆಯು ಅನೇಕ ಸಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಯೇ ಸಂಗೀತ, ಭಾಷೆಯೇ ಕಾವ್ಯ. ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನೇಕ ತುಣುಕು–ಮಿಣುಕುಗಳಿವೆ.

"ಯಾರ ಮಗಳವ್ವ ನೀ ಎರಳೆ ನೋಟದ ಗೊಂಬಿ ।
ಸುರಳಿಗೂದಲ ಸುಲಿಹಲ್ಲ । ನನ್ನ ಗೆಳತಿ ।
ಸುಗುಣಿ ನೀನ್ಯಾರ ಮಗಳವ್ವ ॥"

"ಕಮಳದ ಹೂ ನಿನ್ನ ಕಾಣದೆ ಇರಲಾರೆ ।
ಮಲ್ಲಿಗೇ ಮಾಯ ಬಿಡಲಾರೆ । ಕೇದಿಗೆ ।
ಗರಿ ನಿನ್ನನಗಲಿ ಇರಲಾರೆ ॥"

"ಬಾರಯ್ಯ ಬಾ ನನ್ನ ಬಾಲಚಕ್ರವರ್ತಿ ।
ನಾಲೀಗಿ ಮ್ಯಾಲ ಸರಸೋತಿ ಇರುವಂಥ
ನನ ಬಾಲ ಹಾಲ ಕುಡಿ ಬಾರೊ ॥"

ಇಲ್ಲವೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿ'ಯೆಂಬ ಕವಿತೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ತಂದೇನಿ ನಿನಗೆಂದ
ತುಂಬಿತುರುಬಿನವಳ,
ಕಾಮಕಸ್ತೂರಿಯಾ
ತೆನಿಯೊಂದ."

ಒಟ್ಟಾರೆ ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವದು ಹಿರಿದಾಗಬೇಕು ; ಕಿರಿದರಲ್ಲಿ ಅದರ ತೇಜಸ್ಸೆಲ್ಲ ಬಂದಿರಬೇಕು ; ಕೊಳವು ಮುಗಿಲನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿದಂತೆ, ಮಲ್ಲಿಗೆಯು ಸೌಸವವನ್ನು ಸೂಸುವಂತೆ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯು ಹದಗೊಳ್ಳಹತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದಿವೆ. 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ'ದಲ್ಲಿಯ ಪೂರ್ವದ ಹಳಗನ್ನಡ, 'ರಾಮಾಶ್ವಮೇಧ'ದಲ್ಲಿಯ ಹಳಗನ್ನಡ, 'ಸೊಬಗಿನ ಬಳ್ಳಿ'ಯಲ್ಲಿಯ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ, 'ಶ್ರೀನಿವಾಸ' ಮೊದಲಾದವರ ತಿಳಿಗನ್ನಡ, 'ಯೆಂಡ್ಕುಡ್ಕರತ್ನ'ದಲ್ಲಿಯ ಹಾಗು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಜಾನಪದಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಬಳಕೆಗನ್ನಡ,—ಇವೆಲ್ಲ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಇಂದಿನ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದ್ದ ವೈವಿಧ್ಯವು ಕಂಡುಬರುವದು. ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರ 'ನಂದಾದೀಪ'ದಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ಬಂಧವನ್ನೂ ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹವನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದು. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಹಾಗು ಕಡೆಂಗೋಡ್ಲು ಅವರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಳಗನ್ನಡದ ತಿರುಳಿನಲ್ಲಿ ನೀರು ಕುಡಿದು ನಿಂತ ಕನ್ನಡದ ಉಕ್ಕಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ–ಕನ್ನಡಗಳನ್ನು ಬೆರಸಿದಾಗ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಲಾಲಿತ್ಯವು ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಎರಡಲ್ಲ,—ಅನೇಕ ರೀತಿಯಾಗಿ ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಲಿದೆ.

ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನೂರು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಗುರಿಯೊಂದೇ. ಭಾಷೆಯು ಮಹೋನ್ನತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಬೇಕು. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಹೋನ್ನತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಸುದೈವವನ್ನೂ ಅವನು ಪಡೆದಿರಬೇಕು.

ಮಹೋನ್ನತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ

ಮಹನೀಯರೆ ! ಕಾವ್ಯದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ; ವಸುದೇವ–ದೇವಕಿಯರಿಗೆ ವಾಸುದೇವನಿದ್ದಂತೆ. ಎಲ್ಲ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿಯೂ ಘನತೆಯೂ ಇದರಲ್ಲಿದೆ. ದಿವ್ಯಾನುಭವವೇ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ತಳಹದಿ.

"ಮುಗಿಲಿನಿಂದ ಭೂಮಿಗಿಳಿದು,
ಭೂಮಿಯಿಂದ ನಭಕೆ ಬೆಳೆದು
ವಿಶ್ವಪುರುಷನಾಗಿ ನಲುಮೆ ನಗುತ ನಿಂತಿದೆ."

ನಲುಮೆಯಂತೆ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಾದರೂ ವಿಶ್ವರೂಪವನ್ನು ತಳೆಯುವದು. ಸೃಷ್ಟಿಯು ಹೇಗೆ ದೇವನ ಲೀಲೆಯೋ ಹಾಗೆ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಲೀಲೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ದೇಶ-ಕಾಲ-ಮಾನಗಳ ಉಡುಪನ್ನು ಧರಿಸುವದು. ಒಂದು ಅತಿ ಮಾನುಷ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಡುವದು. ತನ್ನ ಲಹರಿಗಳಿಗೆ ಸರಿಹೋಗುವ ತಾನ ವಿತಾನ ವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದು. ಕಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಾರೆತ್ತುವಂತೆ ತನಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಕಾವ್ಯವಸ್ತು ವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರೊಳಗಿಂದ ಗಾನವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವದು. ನಯನ ಮನೋಹರವಾದ ಕೃತಿಶರೀರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವದು. ಅರ್ಥಗೌರವ, ಭಾವನಾಸಂಪತ್ತಿ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ—ಇವೆಲ್ಲ ಈ ವಿಶ್ವಪುರುಷನ ವಿಲಾಸಗಳು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಉಸಿರೂದಿದಾಗಲೆ ಕಾವ್ಯದ ಹಸಿರು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಕಾಣುವದು ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಬಟ್ಟ ಬಯಲು. ನೀರಸವಾದ ಪ್ರದೇಶ.

ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಜೀವನವಿಮರ್ಶೆಯಿರಬೇಕೆಂದು ಆರ್ನೋಲ್ಡನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಬೇಕೆಂದು ಇನ್ನೋರ್ವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯು ನವೋನವ ವಾಗಿದ್ದರೂ ಜೀವಿತದ ಆಳವನ್ನೂ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್ಲನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದೃಶ್ಯವಾದ ಅಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವೇ (Revelation) ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವೆಂದು ಯೇಟ್ಸ ಕವಿಯ ಹೇಳಿಕೆ. ಮಹೋನ್ನತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಬಯಕೆಗಳೂ ಸಫಲವಾಗುವವು. ಅರ್ಥ ನಿವೇದನೆ(Interpretation),ವಿಮರ್ಶೆ, ಮಾರ್ಪಾಟು, ಪ್ರತಿಬಿಂಬನೆ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ, —ಇವೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪರಿಗಳು ; ಕವಿಯ ದಿವ್ಯಾನುಭವದ ಆವಿರ್ಭಾವಗಳು. ಅಂತರಂಗ-ಬಹಿರಂಗ ಸೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯು ತೆರೆದಿಡುವದು ; ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸುವದು.

"ಬೆಳುದಿಂಗಳಲಿ ಕನಸು ಮಾತ್ರ ಕಂಡೆ,
ಬೆಳ್ಳ ಬೆಳಕಾದಾಗ ಕನಸನುಂಡೆ."

ಎಂಬ ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯೂ ಇಂಥ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಚಕೋರದಂತೆ ಬೆಳುದಿಂಗಳಿನ ಬಿದ್ದಣವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಯಸಿದರೆ ಕೃತಿಯು ಕೇವಲ ಕನಸಿನ ಮಾಯೆಯಾಗುವದು. ಬಾಣನಂತೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಯಕ್ಷ-ಕಿನ್ನರರ ಲೋಕಕ್ಕೊಯ್ದು ನಮ್ಮನ್ನು ಆನಂದೋದಧಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿಸುವದು. ಪ್ರಪಂಚದ ದುಃಖಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆಸಿಬಿಡುವದು. ಆದರೆ ಮಾರ್ಪಾಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನೆಯು ಇರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸುಖ-ದುಃಖಗಳನ್ನು, ಪುಣ್ಯ-ಪಾಪಗಳನ್ನೂ ಊಚ-ನೀಚವಾದವುಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೆ ದೇವನಂತೆ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಬೇಕು. ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಸಮುದ್ರಮಂಥನವು ನಡೆದಾಗ ಅಮೃತವೂ ವಿಷವೂ ಕೂಡಿಯೇ ಮೇಲೆ ಬರುವವು. ಲಕ್ಷ್ಮಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕವಿಯು ಶ್ರೀವನಿತೆಯುರಸ

ನಾಗುವನು. ವಿಷವನ್ನು ಕುಡಿದ ನೀಲಕಂಠನಾಗುವನು. ಪೀಯೂಷವನ್ನು ಸವಿದು ಅಮರೇಂದ್ರನಾಗುವನು. ಇಂತೆಸಗಿ ತಣಿದು ದಣಿದು ಕೊನೆಗೆ,—ಮಂಥನದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ತಾನು ತಳೆದ ರೂಹುಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಲಾಸ್ಯಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಅವನು ಜಗತ್ತಿಗೇ ತೋರಿಸುವನು. ಅವನ ಕಹಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಹಿಯಿದೆ ; ಸುಖದಲ್ಲಿ ದುಃಖವಿದೆ ; ಕ್ಷಣಭಂಗುರ ವಾದುದರಲ್ಲಿ ಅನಂತವಾದುದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕವಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನವೋನವವಾದ ಚಾಂಚಲ್ಯವಿದೆ ; ಅಬಾಧಿತವಾದ ಅಚಲತೆಯೂ ಇದೆ. ರಸಾನುಭವದ ವೈಶಾಲ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ಆಧಿಕ್ಯ,—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಮುಂದಡಿಯಿಡುತ್ತದೆ.

ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ಸೂಚಿಸಿದ ಒಂದು ಭೇದವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮಹಾಕವಿಯು ಅನೇಕ ಸಲ ಒಂದು ತತ್ವಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ.ಕೆಲವೊಂದು ಧ್ಯೇಯ–ಭಾವಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನು ಧಾರೆಯೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ–ಪ್ರೇಮಗಳು .ಶೆಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಂತವು. ಪ್ರಕೃತಿ ಪೂಜೆಯು ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥನ ಸಾಧನೆಯಾಯಿತು. ಇದು ಮಹೋನ್ನತಿಯ ಒಂದು ರೀತಿ.

ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲಿಯೂ ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರಿಗೆ ಕೆಲವೊಂದು ತತ್ವಗಳ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯು ಬರಲಿಲ್ಲ ; ಇವರ ಮನಸ್ಸೇ ತಾತ್ವಿಕವಾದುದು. ದೃಷ್ಟಿವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ಮೂಲಕ ಇವರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಹತಿಯು ಬರಲಿಲ್ಲ; ದೃಷ್ಟಿವೈಶಾಲ್ಯವೇ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿತು.

ತಮ್ಮದೊಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅರವಿಂದರು ಇದೇ ತರಹದ ಭೇದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯು ಇರುವದುಂಟು. ಇಂಥ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾವು ನಾಲ್ಕು ತರಗತಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು : (1) ಐಂದ್ರಿಯಕ, (2) ಕಲ್ಪನಾಮಯ, (3) ತಾತ್ವಿಕ (ಕಾರಣಮಯ), (4) ಆತ್ಮಿಕ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದು ಅನುಭವದ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದ ಮೂರು ಮಾದರಿಗಳೂ ಇರುವವು. ಕವಿಯ ರಸಜೀವನದ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾವು ಈ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು.

ಐಂದ್ರಿಯಕ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಅಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನು ಮೋಹಿಸಬಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಇಂಥ ಅನುಭವವಿದ್ದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವದು. 'ಕುಂದಕುಟ್ಮಲರದನೆ', 'ಕಮಲಮುಖಿ', 'ಸುಯ್ಯೆಲರು', 'ಕರ್ಣರಸಾಯನ' ಮೊದಲಾದ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯರೀತಿಯು ಇಂಥ ಅನುಭವ

ದಿಂದ ಜನಿಸಿ ಬಂದಿದೆ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ 'ಚತುರ್ಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯ'ವೆಂಬ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಲ್ವರಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಪರಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚಬಹುದು.

"ಮೈಮುಟ್ಟಿ ಮನಮುಟ್ಟಿ ಬರುವೆ ; ರೂಪವ ನೋಡೆ
ನೀ ಮೂಡಿ ಬುದ್ಧಿಯೊಳು ನೆಡುವೆ, ರಸವನು ಸವಿಯೆ
ಧೀಮೂಢತೆಯನೊಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವೆ ಚಿತ್ತವನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಬೊಂಬೆ
ಯಂತೆ.
ಈ ಮಾತುಗಳ ಗಾಳಿ ಕಿವಿಯ ಗವಿಯಲ್ಲುಲಿಯೆ
ಸೀಮಾತುಗಳ ಸೊನೆಯ ಸುರಿಸಿ ಎದೆಮುಗುಳಿಂದೆ
ನಾ ಮೂಸೆ ಸೂಸಿದ್ದೆ ಹೆಮ್ಮೆ ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದ ಮೈಮರೆಯುವಂತೆ
ಮಾಡಿ."

ಕಲ್ಪನಾಮಯ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಅವನ ಅನುಭವವು ಮಾರ್ಪಡುವದು. ಅವನು ಅಘಟಿತ-ಘಟನಾನೂತನಬ್ರಹ್ಮನಾಗುವನು. ಇದು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪ್ರಕಾರ. ಬಿಳಿಮುಗಿಲು, ನವಿಲು, ಹೊಸಕಾಲದ ನವಿಲು, ಕೂಗು-ಹುಡುಕು, ತಾವರೆ, ಮುದ್ದಣ, ರಸಿಕಾ ಪೇಳೊ, ಕಾರಂಜಿ ಕರೆಯ ದಾರಿ, 'ಹೆಮ್ಮಗಳು ನಾ ನಿಮ್ಮ ನಂಬಿ ನಂಬಿರುವೆನು', ಧ್ರುವ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಕವಿತೆಗಳು ಈ ಜಾತಿಯವು. 'ಹೊನ್ನಿಯ ಮದುವೆ'ಯಂಥ ಉತ್ತಮ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಕಾವ್ಯಗಳು, 'ಮಾದ್ರಿಯ ಚಿತೆ' ಯಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನೀಳ್ಗವಿತೆಗಳು ಈ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು 'ಜಗದ ಜಗಲಿಯನು' ಒಂದೇಕಾಲಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟುವದು. ಸಪ್ತಸಾಗರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಮರುತ ಲೋಕವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವದು.

ತಾತ್ವಿಕ(ಕಾರಣಮಯ) ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವವು ಬುದ್ಧಿಪ್ರಧಾನವಾದುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬೆರೆತಿರುವವಲ್ಲದೆ ಆತ್ಮಿಕ ಅನುಭವದ ಸೂಚನೆಯೂ ಇದೆ. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ತೋರಿಸಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರವು ಇಲ್ಲಿ ಸರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಬರಿ ಪ್ರೀತಿಸುವದಿಲ್ಲ ; ಪ್ರೀತಿಯ ಮೂಲ ತತ್ವದೊಡನೆ ಬೆರೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೇಶಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ಅವನಿಗೆ ಬೇಕು ; ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮೂಲ ಭಾವವೇ ಅವನನ್ನು ಮರಳುಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೌಂದರ್ಯದ ಆವಿರ್ಭಾವಗಳೆಲ್ಲ ಅಪೂರ್ಣವಂತೆ ; ಅವುಗಳ ಪೂರ್ಣಮಾದರಿಗಳು ಸ್ವರ್ಲೋಕದಲ್ಲಿವೆಯೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಕವಿಯ ರಸಜೀವನವು ಇಂಥ ಮಾದರಿಗಳ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವದು. 'ನನ್ನಸಲ್ಲ', 'ಚೆಲುವು', 'ಕಲ್ಪನಾಸುಂದರಿ', 'ಬಾಳಕರವಾಳ', 'ಅಭೀಃ', 'ಮಾದ್ರಿಯ ಚಿತೆ'ಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಭವದ ಹೊಳಹು ಕಂಡು

ಬರುತ್ತದೆ.'ಚತುರ್ಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯ'ದ ಮೂರನೆಯ ಪರಿಯು ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದು :

"ಕಂಡ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಕಾಣದೊಡವೆಯ ಸೊಬಗು
ಉಂಡ ರುಚಿಗಳಿಗಿಂತ ಉಣ್ಣದಮೃತ ಸವಿಯು
ಮಿಂದ ನೀರಿಂದಲೂ ಮಿಾಸಲಿರುವಂಥ ನೀರಿಂದ ಬಂದಂಥ ತಂಪು,
ಅಂದ ಹಾಡಿಂದಲೂ ಬಂದ ಹಾಡಿನ ಸೊಬಗು
ಬಂದ ಗಂಧಕ್ಕಿಂತ ಬರಲಿರುವ ಹೂಗಂಪು
ಅಂದವದು ಚೆಂದವದು ಆನಂದಕಂದವದು ಕುಂದದದು ಕಂದದೆಂದೂ"

ಆತ್ಮಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಮೂರು ರೀತಿಗಳೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಪೂರ್ಣಮಾದರಿ'ಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ಪರಾತ್ಪರವೂ ಕವಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ದೇವತೆಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ; ದೇವನನ್ನೂ ಕವಿಯು ಕಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ಹೇಳುವ ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯು ಈ ಜಾತಿಯದು.

'ಅಂತರಂಗದ ಕದವು ತೆರೆಯಿತಿಂದು'
ಎಂದು ವಿಜಯದಾಸರು ಹೇಳುವಾಗ,
'ತನು ನಿನ್ನದೆಂದ ಬಳಿಕ ಎನಗೆ ಬೇರೆ ತನುವಿಲ್ಲ'
ಎಂದು ಬಸವೇಶ್ವರರು ತಿಳಿಸುವಾಗ,
'ಪೋಗದಿರೆಲೋ ! ರಂಗ ! ಬಾಗಿಲಿಂದಾಚೆಗೆ'
ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರು ಬಿನ್ನವಿಸುವಾಗ,
'ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ ? ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೊ ?'
ಎಂದು ಸಹಜಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರು ಕೇಳುವಾಗ,
'ಅರಿತವರಿಗತಿ ಸುಲಭ ಹರಿಯ ಪೂಜೆ'
ಎಂದು ಜಗನ್ನಾಥದಾಸರು ಸಾರುವಾಗ,

ಇಂಥ ಆತ್ಮಿಕ ಸೌಂದರ್ಯಾನುಭವ ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನೇ ತೆರೆಯುತ್ತದೆ.

ಅಂತೂ ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಕಾವ್ಯದ ಅಷ್ಟಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಗುಣ ; ಅದು ಮೂಲತಃ ಕವಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸುವದೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಅನೇಕ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿಸಬಹುದು ; ಉದ್ಗ್ರಂಥಗಳ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅದರ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅನೇಕವಾಗಿವೆ.

ಮಹೋನ್ನತಿಯು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾವ್ಯದ ಸರ್ವಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೂಪಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಧ್ವನಿ, ಔಚಿತ್ಯಗಳು ಬೇಕು. ಅದರ ವಸ್ತುವು ವಿಶಾಲವಾಗಬೇಕು.

'ಭರತೇಶ'ನಂತಹ ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸದೆ, ಶೂನ್ಯಮಂಟಪದ

ಮೇಳದಂತಹ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಸಮುದಾಯುವನ್ನು ಯೋಚಿಸದೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಬಹುದು? ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತಗಳಂತೆ ಒಂದು ವಿಶಾಲವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯುನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಇದು ಹೇಗೆ ಕೈವಶವಾಗಬಹುದು? ತಾಜಮಹಲಿನಂತೆ, ಘನತೆವೆತ್ತ ದೇವಾಲಯುಗಳಂತೆ ವಿಸ್ಮಯಕಾರಕವಾದ ಕೃತಿಶರೀರವಿಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಗುರಿತಿಸುವದು ಶಕ್ಯವಿದೆಯೇ? ಭಾವಸಂಪತ್ತಿ ಬೇಕು; ಭಾವನಾಸಂಪತ್ತಿ ಬೇಕು. ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಳೆಬಿಲ್ಲಿನ ಶತವರ್ಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಬೇಕು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ವರದೃಷ್ಟಿ, ಆ ಆರ್ಷದೃಷ್ಟಿ ಬೇಕು. ಇಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಕನ್ನಡನಾಡು ಮತ್ತೆ ಹೊನ್ನಕನ್ನಡ ನಾಡಾಗುವದು. ಆಗ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಗೋಪುರಗಳೆಲ್ಲ ಸುರಪುರಗಳಾಗುವವು. ಭಾವನಾಪೂರಕ್ಕೆ ಮಹಾಪೂರವು ಬರುವದು. ಜನಾಂಗದ ಜೀವನವು ಪಾವನವಾಗುವದು. ಇಂಥ ಕವಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕೀರ್ತಿಯುನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಲಿ!

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ರೂಪರೇಷೆ

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ರಾಷ್ಟ್ರನಿರ್ಮಾಣವು ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಹಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾರ್ಯ ನಡೆದಿದೆ, ಅದರಂತೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅದರ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಜೀವನವನ್ನು ಸರ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

1

ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಗಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವವರ ವಿಚಾರ ಸರಣಿ ಹೀಗೆ : (1) ನಮಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೇಡ, ಗಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಹೆಣ್ಣೂ ಗಂಡೂ ಕೂಡಿ ರಾಷ್ಟ್ರಪುರುಷನ ಅರ್ಧನಾರಿ ನಟೇಶ್ವರನಿರುವಂತೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ವೀರ–ಮಧುರ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಗಮವು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. (2) ಇಂದಿನದು ಬರಿ ಅನುಕರಣಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುವವರು, ತ್ರಿಕರಣಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇಂದು ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ. (3) ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಉದ್ದೇಶವಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೇಕೆನ್ನುವವರು,– ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿರುದ್ದೇಶವಾದುದೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ರಸಸೃಷ್ಟಿ. ಈ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಾವನವಾಗಿ ಕಾಯುವದರಿಂದಲೇ ಅನೇಕ ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೆ ಸಫಲವಾಗುತ್ತವೆ. (4) ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕಗಳೇ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಚಾರಸಾಹಿತ್ಯವು ನಾಯಿಕೊಡೆಗಳಂತೆ ಸಾಯುತ್ತದೆ. ರೂಸೊ ಹಾಗು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯರ ಕೃತಿಗಳಂತೆ,– ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗದೆ ಇಲ್ಲ. (5) ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಿಟ್ಟು ಕೃತ್ರಿಮ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುತ್ತ ಹೋದರೆ ಅದು ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲವೆಂದು ಹಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯು ದಿವ್ಯತರ ಸತ್ಯಾವಿಷ್ಕರಣ

ಕ್ಕಾಗಿ ಬಾಳಿರುವದು. ಇವರಿಗೆ ಹೊಳೆದಿರುವದಿಲ್ಲ. Peter Pan, Alice in Wonderland,— ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಅರ್ಥವೇ ಈ ಜನರಿಗೆ ಆಗಲಾರದು. (6) ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯಿಂದ ತೀರ ದೂರವಾಗಿರಕೂಡದೆಂದು ಹಲವರ ಮತ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಪ್ಪ ದುಡಿದಪ್ಪರ ಭೇದವಿರುವವರೆಗೆ ಈ ವೈಷಮ್ಯವು ಉಳಿದೇ ಉಳಿಯುವದು. ಕಲಿತವರಿಗೆ ಆದಿಪುರಾಣವಿದ್ದರೆ, ಅಶಿಕ್ಷಿತರಿಗೆ ಸರೀಫ ಸಾಹೇಬರ ಪದಗಳಿವೆ ; ಕಲಿತವರ ಮನೋರಂಜನೆಗೆ ಸಣ್ಣ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಾಕಾದರೆ, ಅಶಿಕ್ಷಿತರಿಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ದಾರಿ ಕಾದಿವೆ. ಆರ್ಥಿಕ ಶಾಂತಿಯೂ ಬುದ್ಧಿ ಸಂಪನ್ನತೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನೆಲೆಸಿದಾಗ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದು. ಅಕ್ಷರಪ್ರಚಾರ ಮೊದಲಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಂದೋಲನಗಳಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಚಾರಸಾಹಿತ್ಯವು, ಪತ್ರಿಕಾ ವಾಙ್ಮಯದಂತೆ ವಾಙ್ಮಯದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. 'ಶಾ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಹಾಗೆ ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇ ಇದು. (7) ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯನಂತೆ— ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರಿಗೆ ಕೂಡಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಅನೇಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುವದುಂಟು. 'ಅಳಬ್ಯಾಡ ತಂಗಿ,' 'ಅರಿತವರಿಗತಿ ಸುಲಭ ಹರಿಯ ಪೂಜೆ' ಮೊದಲಾದ ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಮಿಲ್ಟನ್ ಪರಂಪರದೇನು ಗತಿ ?

ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ತಲೆ ಯೆತ್ತಿದೆ. ಇಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ,—ಎಲ್ಲ ಈ ವರ್ಗದವು. ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ 'ಜನಶಂಕರಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಮತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯೆಂದರೆ 'ಹೊಡಿ' 'ಬಡಿ' ಎಂದು ಜನರನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುವದಲ್ಲ. ಕ್ರಾಂತಿಯು ಅನೇಕಮುಖ ವಾಗಿದೆ. ನುಡಿಯ ಕ್ರಾಂತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ರಾಂತಿ, ಸಮಾಜಕ್ರಾಂತಿ, ರಾಜಕಾರಣಕ್ರಾಂತಿ, —ಇವೆಲ್ಲ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿವೆ. 'ಚೋಮನ ದುಡಿ' ಯಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ'ದಂಥ ಕವನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಮತೆಯು ತಲೆಯೆತ್ತಿದೆ.

2

ಹಾಗಾದರೆ ಮುಂದಿನ—ಧೋರಣವೇನು ? ಭಾರತದ ಭವಿತವ್ಯತೆಯೇ ಕನ್ನಡದ ಭವಿತವ್ಯತೆಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರದೆ ಹೋದರೂ ಸಂಯುಕ್ತ ರಾಜ್ಯಪದ್ಧತಿಯು ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಬರುವದೆಂದು ತಿಳಿಯುವಾ. ಜಪಾನದ ದಾಳಿಯೂ

ಇಲ್ಲ, ಭಾರತದ ಹೃದಯದೊಳಗಿಂದ ಬಂದ ಪ್ರಚಂಡ ಕ್ರಾಂತಿಯೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸುವಾ. ಆಗ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಬಹುದು ?

ಆಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಸೈನಿಕರ ಹಾಗು ಅಂಬಿಗರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪುಲ ವಾಙ್ಮಯವಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗ ಇದರ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಬಿದ್ದು ಹೋಗಿದೆ. ಸಂಯುಕ್ತ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಾಙ್ಮಯವು ತಲೆಯೆತ್ತುವದು.

ಪ್ರಾಂತ ಪ್ರಾಂತಗಳ ನಡುವೆ ಸೌಹಾರ್ದವು ಬೆಳೆದು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಪ್ರಾಂತಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬನೆಗಿಂತ ವಿನೋದದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ತಿಳಿಸುವರು. ಜಾಗತಿಕ ಆಂದೋಲನಗಳಿಗೂ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದೃಷ್ಟಿಗೂ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಸ್ಪದ ಸಿಕ್ಕುವದು.

ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯಗಳು ಅನೇಕವಾಗಿ ನಡೆದು ಪ್ರಚಾರಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪುಟ ಸಿಗುವದು. ರಾಷ್ಟ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಕಾರ್ಯದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಸಂಖ್ಯಾಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವವು.

ಸಂಕುಚಿತ ಧರ್ಮ-ಪಂಥಗಳು ಅಳಿದುಹೋಗಿ ವಿಶಾಲಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದು ಜನಮನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವದು. ಗಿಬ್ರಾನ್ ಅವರ The Prophet, ಟಾಗೋರ್ ಅವರ Sadhana, ಎ.ಇ. ಅವರ The Interpreters, ಅರವಿಂದರ Yoga and its objects,—ಇವೇ ಈ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಡಿಗಲ್ಲುಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸತಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯೊಂದು-ನಗರಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ತಲೆಯೆತ್ತುವದು. ಅಥೆನ್ಸ್, ಪ್ಯಾರಿಸ್, ಲಂಡನ್ ನಗರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದಂತೆ ಭಾರತದ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರನಗರಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತುವವು. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯ ಆಂಗ್ಲಸಾಹಿತ್ಯವು ಲಂಡನ್ನಿನ ವಿಶ್ರಾಂತಿಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ(Coffee houses) ಬೆಳೆದಂತೆ ಭಾರತದ ಮುಖ್ಯ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತರ ಬುದ್ಧಿ ಸಂಪನ್ನತೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೆಳೆಯುವದು. ಮುಂದೆ ಬರುವದು ಕೇವಲ ಭಾವನಾಮಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ ; ವಿಂಗಡಿಕೆ-ಸಂಗಡಿಕೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಬಲಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯವಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಬ್ದಗಳು ಭರತಖಂಡದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಬಗೆದು ರವೀಂದ್ರರು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಶಬ್ದಕೋಶವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಈಗಿನಂತೆ ಇಂಥ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಬ್ದಕ್ರಮವು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುವದು. ಇಂಥ ಕೋಶವು ಸಂಯುಕ್ತ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುವದು. ಆಗ 'Mystic' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಅನುಭಾವಿ' ಯೆಂದೂ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ 'ಗೂಢಗುಂಜನವಾದಿ'ಯೆಂದೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ನಮಗೆ

ಹೇಳಬೇಕಾಗುವದಿಲ್ಲ ; ಇಲ್ಲವೆ ಸಾನೆಟ್ ಎಂಬ ಕವನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು 'ಸುನೀತ' 'ಅಷ್ಟಪಟ್ಪದಿ' 'ಚೌದಶಪದಿ' ಎಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುವದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಅನಂತ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು–ಇತಿಹಾಸ, ಧರ್ಮ, ಸಮಾಜ, ಅರ್ಥ, ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು–ಬರೆದ ಸಾವಿರಾರು ಗ್ರಂಥಗಳು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಿಗೆ ಬರುವವು.

3

ಕರ್ನಾಟಕದ ಏಕೀಕರಣವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸತಾದ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಹಾಗು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಕನ್ನಡವು ಉದ್ಭವಿಸುವದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತದ ಸರಕಾರವು ಒಂದೇ ಆದಾಗ

ದಾವಾ—ಖಟ್ಲೆ—ಮೊಕದ್ದಮೆ
ಕಛೇರಿ—ಬೈಠಕು—ಕೂಟ
ಕಕ್ಕಸ—ಪಾಯಖಾನೆ
ಹೋಟಲು—ಖಾನಾವಳಿ
ತಿಂಡಿ—ತಿನಸು
ಅವ್ವ—ಅಮ್ಮ

ಮೊದಲಾದ ಗೊಂದಲಗಳೆಲ್ಲ ಕ್ರಮೇಣ ಲಯವಾಗಿ ತಿರುಳ್ಗನ್ನಡವು 'ಕನ್ನಡಂಗ'ಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಳಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರೆಯುವದು. ಈಗ ಹಳಗನ್ನಡ, ನಡುಗನ್ನಡ ಹಾಗು ಬಳಕೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದು ನವೀನ ಶೈಲಿಗಳು ಸಿದ್ಧವಾಗ ಹತ್ತಿವೆ.

ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದವರು ಹೊಸ ಶಬ್ದಕೋಶವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಹತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂದು ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೇಳಿಬರುವ 'ಕನ್ನಡಂಗಳ' ಕೋಶಗಳು ನಮಗೆ ಬೇಕಾಗಿವೆ. ನವೀನ ಯುಗದ ಛಂದೋರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಮಾತು ಇಂದಿನ ವ್ಯಾಕರಣಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವದು. ದಿವಂಗತರಾದ ಪ್ರೊ. ಸಾಸನೂರರು ಇಂಥ ವ್ಯಾಕರಣ ಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವವರಿದ್ದರು. ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಾರು ಕೈಕೊಳ್ಳುವರೋ ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಇತಿಹಾಸವಂತೂ ಈಗ ಪರದೇಶಿಯಾಗಿದೆ. ಅದರ ವಿಚಾರವೇ ಇನ್ನೂ ನಮಗೆ ಹೊಳೆದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ,—ಅನ್ಯದೇಶೀಯ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಯಾವ ನಿಯಮಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ನಾವು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ? 'Candle' ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷು ಶಬ್ದವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ 'ಕಂದೀಲು' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'Handle' ಎಂಬುದು 'ಹಂದೀಲು' ಎಂದಾಗದೆ ಮೋಟರು

ಕೂಲಿಗಳ ಬಾಯಲ್ಲಿ 'ಹ್ಯಾಂಡಲ್' ಎಂದಾಗಿರುವದಲ್ಲ ? ಉಚ್ಚಾರ, ಲಿಪಿ ವಿಚಾರ, ಶಬ್ದಾರ್ಥವಿಚಾರ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವಾದಷ್ಟೂ ಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ–ವಿಶೇಷತಃ ವರ್ತಮಾನ ಪತ್ರಗಳ–ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಸುಧಾರಿಸ ಬೇಕು. ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಒಂದು ವರ್ತಮಾನಪತ್ರದಲ್ಲಿ 'Central Poultry Reform Committee' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಒಬ್ಬರು 'ಮಧ್ಯವರ್ತಿಕೋಳಿ ಸುಧಾರಣಾ ಸಂಘ' ಎಂದು ಕನ್ನಡಸಿದ್ದರು.

ಮುಂದಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ವಾಙ್ಮಯವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವದು. ಈಗ ಅದರ ಪ್ರಾರಂಭಮಾತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಭಾವಗೀತೆಗಳೂ ಕಥನಾತ್ಮಕ ಕವನಗಳೂ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿರಿದಾದ ಆಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ. ಅನುಕರಣಕಾಲವು ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಹಳತು–ಹೊಸತು ಕೂಡಿ, ಮೂಡಣ–ಪಡುವಣದ ಬೆಡಗೆಲ್ಲ ಬೆರತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಾವ್ಯವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಹತ್ತಿದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ–ವಿಡಂಬನೆಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಲು ಸಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಪೋಪ್ ಕವಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಣಕ ಮಹಾಕಾವ್ಯ (Mockepic), ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾವ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿವೆ.

ಭರತ ಹಾಗು ಆ್ಯರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಇವರ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ರಸವಿಚಾರ ವನ್ನು ನಾವು ಇನ್ನೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಇನ್ನೂ ತಾಂಡವ ಮಾಡಬೇಕು. ಪ್ರವಾಸಸಾಹಿತ್ಯವು ಇನ್ನೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ನಿಸರ್ಗದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಜಫ್ರಿ, ಹಡ್ಸನ್ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳಂತೆ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಸಾಹಸವು ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕು. ಜೇನ್ನೊಣದ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಮೇಟರ್‌ಲಿಂಕನು ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಗ್ರಂಥವನ್ನೇ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲೆ ? ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ–ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳು ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಥುಸಿಡಾಯಡಿಸ್ ಇಲ್ಲವೆ ಗಿಬನ್ನನಂಥ ಇತಿ ಹಾಸಕಾರನು ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಪೆರಿಕ್ಲೀಸ್ ಇಲ್ಲವೆ ಬರ್ಕನಂತೆ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಮಾತುಗಾರರ ದಾರಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಓಲೆಗಬ್ಬದ ವಿಷಯವೂ ಹೀಗೆಯೇ.

ನಾಟಕ ಹಾಗು ಪ್ರಬಂಧಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಪರರಾಗಿ ದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಸಿನೀಮಾ ಭಾಷೆಯು ಇನ್ನೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿಲ್ಲ ! ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಾತಾವರಣ, ಯುಗಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ, ಜನಾಂಗದ ಮೂಲ ಗುಣಗಳು ಹಾಗು ಸಾಹಿತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ,—ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಗತಿಯು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೆಳೆದು ಉಜ್ವಲವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ ; ಆದರೆ ಈ ಉಜ್ವಲತೆಯು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕೂ ವಿಷಯಗಳ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

ವಾತಾವರಣದ ವಿಷಯವು ಹೀಗಿದೆ. ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಓದುವವರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕೊಳ್ಳುವವರ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಇನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ. ಸೀರೆಗಳನ್ನು ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಮನೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರುವವರನ್ನು ನಾವು ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಪುಸ್ತಕ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಸಹ ನೋಡುವದಿಲ್ಲ. ಮುದ್ರಕರು ತಪ್ಪು–ತಡೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿಲ್ಲ. ದಾನಶೂರರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಹಾಯವು ಸಿಗುತ್ತಿರುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿ–ಬಲರಾಮರು ಜಗತ್ತನ್ನೆಲ್ಲ ತಿರುಗಿ ಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯು ಅಂಕುರಿಸೀತು.

ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ತಮಗೆ ಒಗ್ಗಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಗಂಟುಬೀಳಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಕರು ಎಂಟೂ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹರಡಬೇಕು.

ಲೇಖನಕ್ಕಿಂತ ರಾಜಕಾರಣವೇ ಹೆಚ್ಚೆಂದು ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಸಾರಿದರೆ ಒಳಿತು–ಕೆಡಕುಗಳ ಭೇದವನ್ನೇ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಅಡಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಮತೂಕ ಬೇಕು. ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಕ್ಲಿಷ್ಟವೆಂದು ಅನೇಕರ ಮತವಾಗಿದೆ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಈ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆಯ ಕಾರಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ರಾಜಕೀಯ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೆರೆಮನೆ–ದಂಡಗಳ ಗಂಡಾಂತರವಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ಭೀತಿಯಿದೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೌಟುಂಬಿಕರ ಅಂಜಿಕೆಯಿದೆ. ಆಂತರಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕರ್ಮಠರ ಶಾಪವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಡಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ...ವ್ಯಂಗ್ಯವು ಅದರ ನೀತಿಯಾಗಿ, ಧ್ವನಿಯು ಅದರ ರೀತಿಯಾಗುವದು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಜನರಿಗೆ ತಕ್ಕ ಸಂಸ್ಕಾರಬೇಕು."

ಆಧುನಿಕ ಯುಗವು ನಮ್ಮ ಜನಾಂಗವನ್ನು ದಾಸ್ಯವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿದೆ. ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ–ಮತಗಳಿಗೆ ಮಾರಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಈಗ ಪಡುವಣವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿದ ದ್ರವ್ಯ–ಕಾಮಗಳ ಲಾಲಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಬಲವಂತಿಕೆಯ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲುವ ತ್ರಾಣವು ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂಡಣ ಪಡುವಣಗಳ ಸಂಘರ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಬದುಕಬಹುದು.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ರಾಜ್ಯಪದ್ಧತಿಯು ಬದಲಾಗುವ ವರೆಗೆ ಜನತೆಯ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಕುಂಠಿತವಾಗುವದು. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತಿಯು ರಾಷ್ಟ್ರನಿರ್ಮಾಣ ಹಾಗು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ

1

'ಪ್ರಗತಿ' ಇಲ್ಲವೆ 'Progress' ಎಂದರೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಕ್ಕುವದು. ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೇ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವಿದೆ. ಜೀವನವೆಂದರೆ ಕರ್ಮಚಕ್ರ; ಸದಾ ಬುಡಮೇಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ನಿತ್ಯ ತಾನೇ ತಿರುಗುತ್ತಿರುವ ಕರ್ಮಚಕ್ರದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯೆಲ್ಲಿಂದ ಬರಬೇಕು ? ಜೀವನವೆಂದರೆ ಪರಮಾಣುಗಳ ಶಾಶ್ವತ ಚಲನವಲನ. ಈ ಚಲನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೋದ ಅಣುವು ಮುಂದೆ ಬರುವದು ; ಮುಂದೆ ಬಂದದ್ದು ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವದು. ತಿಪ್ಪೆಯು ಉಪ್ಪರಿಗೆ ಇಲ್ಲವೆ ಉಪ್ಪರಿಗೆಯು ತಿಪ್ಪೆಯಾದಂತೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಪ್ರಗತಿಯೆಲ್ಲಿ ? ಅನಾಗರಿಕ ಕಾಲದಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು ನಾವಿಂದು ಇಷ್ಟು ಸುಸಂಸ್ಕೃತರಾಗಿದ್ದೇವೆ ; ಇದು ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲವೇನೆಂದು ಕೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ,—ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ? ಅನಾಗರಿಕರ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಾವು ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಯೋಜನೆ ಯಾವುದಕ್ಕಾಗಿ ? ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕಾಗಿ. ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಇಂದು ನಮಗೆ ಉಪಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಅಪಕಾರವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಅದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಭೂಮಿಯನ್ನು ನಾವು ನಂದನವನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಭೂಲೋಕವು ಇಂದು ಸಂಹಾರ-ಪ್ರಳಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನರಕವಾಗಿದೆ. ಅನಾಗರಿಕನಾದ ಮೂಲನಿನಾಸಿಯು ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಇಲ್ಲವೆ ನೂರಾರು ಮಂದಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಒಬ್ಬ ನಾಗರಿಕನು ಬಾಂಬುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಲಕ್ಷಾವಧಿ ಜನರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನೇ ನಾಶಗೊಳಿಸಬಹುದು. ಇದೇನು ಪ್ರಗತಿಯೋ ದುರ್ಗತಿಯೋ ತಾವೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗುರಿಯಿದೆಯೆ ? ಸೃಷ್ಟಿಯು ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ವರೆಗೆ ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಆದರೆಡೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಮುಂದೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದೆಯೆ ? ಗುರಿಯಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಗುರಿ ? ಮುಂದಡಿಯಿಟ್ಟಿದ್ದರೆ,—ಈ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಮೂಡಿವೆಯೆಲ್ಲಿ ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ನಾವು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರದ ಮೇಲೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ನಿರ್ಣಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜೀವನವನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಹೀಗೆ ಸಂದಿಗ್ಧವಾಗುಳಿದಾಗ ಅದರ

ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ನಿರ್ಣಯಿಸುವದು ಇನ್ನೂ ಕಠಿಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯೆಂದರೇನು ? ಹಿಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಸ್ಕೃತ–ಗ್ರೀಕ್–ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು ; ಮುಂದೆ ಪ್ರಾಕೃತ ಹಾಗು 'ರೊಮ್ಯಾನ್ಸ್' ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿತು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬರಬಹುದು. ಇದು ಪ್ರಗತಿಯೇ ? ವಾಹಕವೊಂದು ಬದಲಾದಾಗ ಪ್ರಗತಿಯೆಲ್ಲಿ ? ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಯೋಜನಾತ್ಮಕ (Synthetic)ವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿಭಜನಾತ್ಮಕ (Analytic) ವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಎಬರಕ್ರೊಂಬಿಯುವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ (Progress in Literature). ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸರ್ವಾಂಗಸುಂದರವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮನೋವಿಭಜನೆ ಭಾವನಾಲಹರಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯಕೊಡಹತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನಾದರೂ ನಾವು ಪ್ರಗತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವದು ಹೇಗೆ ? ಸಾಹಿತ್ಯದ ಏಕಮೇವ ವಸ್ತುವಾದ ಜೀವನವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯು ಪ್ರಾಚೀನ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆಯೆಂದು ಮಾತ್ರ ಇವರ ಮೇಲಿಂದ ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವದರ ಕಡೆಗೆ ಮುಂದುವರಿದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳೋಣವೇ ? "ಸರ್ವೆ ಜನಾಃ ಸುಖಿನೋ ಭವಂತು" ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳೇ ಹಿಂದೆ ಸಾರಿವೆ. "ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿ ತಾನೊಂದೆ ವಲಮ್" (ಆದಿಪುರಾಣ, 15–14) ಎಂದು ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಂಪನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಅದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಆಗಿಂದಾಗ ನಿಲಕುವಾಗ ಪ್ರಗತಿಯೆಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು ?

ಹೀಗೆ ವಿಚಾರಮಾಡಿದಾಗ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರಗತಿ ಇರಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ ; ಅದಕ್ಕೆ ಗತಿ (Movement) ಇದೆ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವತಾರಿಕ ಪುರುಷರನ್ನೂ ದೇವಸಮಾನ ವೀರರನ್ನೂ ಉದಯಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿತ್ರಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ್ದ ಬಣ–ಪಂಗಡ–ಗುಂಪುಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಮರ್ಥವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ವೇದಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗು ಜಗತ್ತಿನ ಆದಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುಂದೆ ರಾಜ್ಯಗಳು ಬೆಳೆದು ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮಾಂಡಲೀಕರ ಯುಗವು ಬಂದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅವರ ಶ್ವೇತ ಛತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯಿತು. ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಳಲೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು. ಈಗ ಸುಮಾರು ಮೂರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪಡುವಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇದು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಇದರ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಆಗೀಗ ಇದು ತಿಜೂರಿ ವರ್ಗವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ;

ಇಲ್ಲವೆ ಆದರ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಸೋವಿಯೆಟ್ ರಸ್ಯಾದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಜೂರಿವರ್ಗದ ಸುಖದುಃಖ ಹಾಗು ಗೊತ್ತುಗುರಿಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನದ ಸುತ್ತುಮುತ್ತು (Environment) ಮಾರ್ಪಟ್ಟಂತೆ ಹಳೆಯ ಸುತ್ತುಮುತ್ತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟು ಹೊಸದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾರ್ಪಾಟು ಇದ್ದೇ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪಾಟಿಲ್ಲದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನ್ಮೃತ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಮಾರ್ಪಾಟಿಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಆವರಣವೇ (Environment) ಕಾರಣವೆಂದು ಮೇಲೆಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜನಾಂಗ (Race), ಯುಗ, ಆವರಣ, ಹಾಗು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ,—ಈ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳು ಸಾಹಿತಿಯ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತಿಯ ಜನಾಂಗವಾವುದು, ಅವನು ಬಾಳಿದ ಕಾಲ, ಅವನು ಯಾವ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದನೋ ಅದು, ಹಾಗು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ,—ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಓರ್ವ ಸಾಹಿತಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವದು. ಯುಗ ಹಾಗು ಆವರಣ ಎಂಬ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಂದ ಮಾರ್ಪಾಟು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಈ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರಕೋನದಿಂದ ನೋಡಬಹುದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಜೀವನದ ಇಲ್ಲವೆ ಚರಿತ್ರದ ಒಂದು ಪರಿ, ಯುಗ ಹಾಗು ಆವರಣದಿಂದ ಉದಿಸಿದ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ (the particular) ಹಾಗು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ,—ಈ ನಾಲ್ಕು ಗುಣಗಳೂ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನವೀನ ಯುಗವು ಮೇಲೆ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ತನ್ನವೇ ಆದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವದು. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆವರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಒಂದೊಂದು ಯುಗದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವವು. ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಜಿನಧರ್ಮ ವೀರಶೈವಸಿದ್ಧಾಂತ ಹಾಗು ವೇದಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯು ದೊರೆತಿತು. ಇಂದು ಗಾಂಧಿವಾದ, ಅರವಿಂದದರ್ಶನ, ಸಮತಾವಾದ ಮುಂತಾದವುಗಳ ತತ್ವಭಿತ್ತಿಯು ದೊರೆಯುತ್ತಿದೆ. ಇದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಕಾಣುವ ರೀತಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಗತಿಯಲ್ಲಿ-ಮಾರ್ಪಾಟಿನಲ್ಲಿ-ಪ್ರಗತಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವದೇನು ? ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಹುದೆಂದು ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವು ವಿರಾಟಪುರುಷನ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ನಾಗರಿಕತೆಗಳು ಹಿಂದಿನವುಗಳಂತೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿರದೆ(Simple) ಅನೇಕಮುಖವಾಗಿವೆ (Complex). ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜಕಾರಣ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವನಕ್ರಮ,—ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮೊದಲು ಮೊದಲು ತೀರ ಸುಲಭವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾಗಿ

ಇಂದು ವೇದಾಂತದ ಹಾಗೆ ಅಗಮ್ಯವಾಗಿವೆ. ವಿಜ್ಞಾನ ಹಾಗು ಔದ್ಯೋಗಿಕತೆಯಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಧೋರಣವೇ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಗಿರಣಿಯಿಂದ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಂದೋಲನಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ ! ಒಂದು ಕಲ್ಲಿದ್ದಲಿ ಗಣಿಯಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಮಾನವ ಸಮುದಾಯದ ಜೀವಿತವು ಹೇಗೆ ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ! ಗಿರಣಿಯ ಯಂತ್ರಗಳ ಅದ್ಭುತ ಅಲ್ಲಿಯ ಕೂಲಿಕಾರರ ಸಂಬಂಧಗಳು,—ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿ

"ಗಿರಣೀ ವಿಸ್ತಾರ ನೋಡಮ್ಮ,

ಶರಣು ಕೊಡಮ್ಮ !" ಎಂಬ ಸರೀಫ ಸಾಹೇಬರ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ (Allegory) ಯನ್ನು ದಾಟಿ ಅದರ ಅನೇಕಮುಖತೆಯು ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ಹಕ್ಕುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಈಗ ಜಗತ್ತಿನ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊರಳಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಯಕರು ಬರಿ ಸಮ್ರಾಟ–ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಲ್ಲ ; ಜೋಮ–ಸೋಮಿಯರೂ ಅದರ ನಾಯಕ–ನಾಯಕಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರಸ ನೆದುರು ವೀಣೆ ಬಾರಿಸಲು ಐದು ನಿಮಿಷ ಬರುವ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲ : ಅವನ ಜೀವಿತವೇ ಈಗ ಪ್ರಮುಖ ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಇಂದು ನಾವು ದಾರಿ ಕಾಯುವದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ ; ಇಡಿ ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕಾಗಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪಂಡಿತರ ಸೊತ್ತಲ್ಲ ; ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಿಗೂ ಅದು ನಿಲುಕಬೇಕೆಂಬ ಸೊಲ್ಲು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಇದರರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನಾಗುವದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನ ಜನ್ಮಸಿದ್ಧ ಹಕ್ಕಾಗಿದೆಯೆಂದು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಮಾನವ ಜೀವನವು ಎಂದೂ ಕಾಣದಂತೆ—ಒಂದು ಎಂದು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಇಂದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಗುಣದೋಷಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಹತ್ತಿದೆ. ಅದರ ಇಂದಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬಹುಮುಖತೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆ ; ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಬಹುಮುಖತೆಯಿಂದ ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವೂ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೇಶ–ದೇಶಗಳ ಪರಸ್ಪರ ದ್ವೇಷದಿಂದಲೇ ಆಗಲಿ, ಮಾನವಜಾತಿಯ ಏಕಮೇವತೆಯು ಇಂದು ಬರಿ ಆಶೀರ್ವಾದವಾಗದೆ– ಹರಕೆಯಾಗದೆ–ನಾವೆಲ್ಲರೂ ನಮ್ಮ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ಬೆರಸಬೇಕಾದ ಅನುಭವವಾಗಿದೆ. ಆರ್ಥಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಸಂತೆ–ಪೇಟೆಯಾಗಿದೆ ; ರಾಜಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದೇ ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗುತ್ತಲಿದೆ. ಹಿಂದೆ ಬರಿ ಕಲ್ಪನಾರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕನಸುಗಳು ಇಂದು ಸತ್ಯದೃಷ್ಟಿಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿವೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದ ವಿರಾಟರೂಪಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತಾನೂ ವಿರಾಟವಾಗಹತ್ತಿದೆ. ಗಾಲ್ಸವರ್ದಿಯ Forsyte Saga, ವೆಲ್ಸನ The Shape of Things to Come, ಹಾರ್ಡಿಯ Tess, ಇಬ್ಸೆನ್ನನ Ghosts, ಗಾರ್ಕಿಯ Mother,— ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳು

ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬಹುಮುಖತೆಗಳು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವದು ಪ್ರಗತಿಯಾದರೆ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವದೂ ಪ್ರಗತಿಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಇದು ಪ್ರಗತಿಯಿಲ್ಲ ; ದುರ್ಗತಿ" ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲಿನ ಕಾಲದ ಶಾಂತಿ ಪುಷ್ಟಿ ತುಷ್ಟಿಗಳೆಲ್ಲ ಲಯವಾಗಿ ಈಗ ದುಃಖ ಅಸಮಾಧಾನಗಳು ಎಲ್ಲೆಡೆಗೂ ಹರಡಿಲ್ಲವೆ ? ಮೊದಲಿನ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಾವು ಇಂದು ಅಸ್ವಸ್ಥರಾಗಿದ್ದೇವೆ. ವಿಜ್ಞಾನವು ನಮ್ಮ ಧರ್ಮವನ್ನು ಛಿನ್ನ–ವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಯಂತ್ರಯುಗವು ಬಂದು ನಮ್ಮ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿತು. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದ ತತ್ವಜ್ಞಾನವು ಬಂದು ಅಲುಗಾಡಿಸಿದಾಗ ನಮ್ಮ ವೇದಾಂತವು ಕೊಂಚಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಾಡಹತ್ತಿದೆ. ವಾರತಿಥಿಗಳು ಹೋಗಿ ತಾರೀಖುಗಳು ಬಂದವು. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಸಮಾಜವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿ ಇಂದು ಪ್ರಳಯವೆದ್ದಿದೆ. ಒಂದು ಸ್ವರ್ಣಯುಗವನ್ನು ನಾವು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇನ್ನೊಂದರ ಛಾಯೆಯೂ ಈಗ ಕಾಣಿಸಲೊಲ್ಲದು. ಅಂದಮೇಲೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಗತಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವದು ಹೇಗೆ ?

ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟೆ. ಸಮುದ್ರಮಂಥನದಲ್ಲಿ ವಿಷವು ಮೇಲೆ ಬಂದಾಗ ಅದೂ ಪ್ರಗತಿಯೆಂದೇ ನಾವು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮುಂದೆ ಅಮೃತವೂ ಬರುವದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಪ್ರಳಯವು ನಾಳಿನ ದಿವ್ಯತರ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಾಮರಾಜ್ಯವು ಹೋಯಿತು ; ವಿಜಯನಗರದ ರಾಜ್ಯವು ಹೇಳಹೆಸರಿಲ್ಲದಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಜನಶಂಕರಿಯ ರಾಜ್ಯವು ಬರುವದಿದೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಇಂದಿನ ಯಾತನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನೀಲಕಂಠನಂತೆ ವಿಷವನ್ನು ಕಂಠದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಅಮೃತವನ್ನು ಸೇವಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆನಂದವಿದೆ ; ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೈಶಾಲ್ಯವಿದೆ ; ದ್ವೇಷವನ್ನು ಎದುರಿಸಿಯೂ ಸಹ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವದರಲ್ಲಿ ದೈವಿಕತೆಯಿದೆ. ಇದರಂತೆಯೇ ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಸಾಧಿಸಿದ ಸಮನ್ವಯಕ್ಕಿಂತ ಜಗತ್ತಿಗೇ ತೆಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದು ಅದರೊಡನೆ ಸಮರಸವಾಗ ಬಯಸುವ ಒಲವಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಫಲ್ಯವಿದೆ. ಅಂತೇ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜ–ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ವಿರಾಟದರ್ಶನವು ಪ್ರಗತಿಯ ಒಂದು ಹೆಗ್ಗುರುತೆನ್ನಬಹುದು.

ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಪ್ರಗತಿಪರವೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾದಾಗ ಅದರ ನಿರ್ಮಾಣಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಉಳಿದ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಿಕಾಸವನ್ನೂ ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಸಾಹಿತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗು ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ, ಈ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಲ್ಲೆವೆ ? ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ

ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಕಲೋಪಾಸಕನ ಮನೋಧರ್ಮವು ಕ್ರಮೇಣ ಬದಲಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಇಡಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇಡಿಯನ್ನು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ನೋಡುವದರಲ್ಲಿ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬಲ್ಲಿದರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪಂಪನ ಭಾರತವು ಪ್ರಾಚೀನ ಪದ್ಧತಿಯ ಕುರುಹಾದರೆ ರನ್ನನ ಗದಾಯುದ್ಧವು ಅರ್ವಾಚೀನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದೆ. ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣವು ಮೊದಲಿನ ದಾರಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ರತ್ನಾಕರನ ಭರತೇಶವೈಭವವು ಎರಡನೆಯದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆ ಕೊಡುವಂತಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬನದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಬಹುಮುಖತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಹೋಮರ, ಡಾಂಟೆ, ಮಿಲ್ಟನ್, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ ಹಾಗು ಕೀಟ್ಸ್, ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಇದರ ಸತ್ಯತೆಯು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ಅಧಿಕತರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತನ್ನು Vaughan (ವಾಅನ್) ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ (The Types of Tragic Drama). ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಶಿಶುಭಾವ, ಮುಗ್ಧತೆ ಹಾಗು ಸಹಜ ರಮ್ಯತೆಗಳು ಬುದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವದಿಂದ ಕುಂದುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತವೆ ; ಇದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯು ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ದಿನಂಪ್ರತಿ ಲೋಪವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಮೆಕಾಲೆ ಮೊದಲಾದವರು ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯು ಲೋಪವಾಗದೆ ಕವಿಯ ಚಿತ್ತವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಹಾಗು ದಂತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವೂ ಇತಿಹಾಸವೂ ತತ್ವವೂ ಅವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಅವು ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಬೇರೆಯಾದುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಮಯತೆಯು ಕವಿಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಉಪಮೆಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ರೂಪಕಗಳ (Metaphors) ದ್ವಾರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು Owen Barfield ಎಂಬ ವಿಮರ್ಶಕನು Poetic Diction ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮನೋಹರವಾಗಿ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅಂತೂ ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ತೋರಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾದೊಡನೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಗತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕೆ ? ವಿಷಯವು ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಂತಿದ್ದರೆ ಹೀಗೆ ಕರೆಯುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಿನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ ; ಅರ್ವಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ತರಹದ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಯ ಹಾಗು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಸಮರಸವೇ ಈ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇನ್ನೂ

ಹರಡದಿದ್ದ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಸಹ ತತ್ವ ಹಾಗು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯ ಸಮನ್ವಯವನ್ನೂ ಅನೇಕ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತೋರಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ರತ್ನಾಕರ, ಕನಕದಾಸ ಇವರೇ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಬಲಿತ ಬುದ್ಧಿಯು ಮೊದಲ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಅಡ್ಡ ಗಟ್ಟಿತು. ಇವೆರಡನ್ನೂ ಬೆರಸಲು ಆಂಗ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಡನ್, ಮಾರ್ವೆಲ್, ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ, ಕೋಲರಿಜ್, ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್, ಬ್ರೌನಿಂಗ್, ಹಾಪಕಿನ್ಸ್, ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೆರೆಯದೆ ಇಂದಿನ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಮನೋಧರ್ಮವು ಪೂರ್ಣ ವಾಗಲಾರದು. ಬಹಳ ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿಕಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಬುದ್ಧಿಯೊಡನೆ ಇಂದು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಬೆರೆಯಲು ಹವಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬಲಿತು ನಿಕಟವಾಗಿ ಬೆರೆತು ಸಮಾಜದ ವಿರಾಟರೂಪದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಲು ಉದ್ಯುಕ್ತವಾದಾಗೆಲ್ಲ ಇಂದಿನ ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಮನ್ವಯವೇ ಇಂದಿನ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಮನೋಧರ್ಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣವಾಗಿದೆ.

ಅಂತೂ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎರಡು ತತ್ವಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿದಹಾಗಾಯಿತು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯು ಕ್ರಮೇಣ ವಿಕಸಿಸುತ್ತ ಪೂರ್ಣವಾಗುವದರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಪ್ರಗತಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಲೋಪಾಸಕನು ಏಕಮೇವತೆಗಿಂತ ವಿವಿಧತೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಇಂದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಜಾಗೃತವಾಗಿ ಪೂರ್ಣಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಿವೆ. ಇಂಥ ಅರಸಿಕೆಗೆ ಸಮನ್ವಯವು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿ ಏಕಮೇವತೆಯು ಕಾಣಿಸಿದಾಗ,—ಅದು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನಡೆದ ಮನುಕುಲದ ಮನಸ್ಸಿನ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಗತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಿಯು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆಯೇನೆಂಬುದು ವಿಚಾರಣೀಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಮನಸ್ಸುಗಳೂ ಈ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕು. ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ತಿಳಿಯುವಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬೇಕೆಂದು ನಾವು ವಾದ ಹಾಕುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಭವವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನೂ (ಬರಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನಲ್ಲ) ತಿಳಿಯುವಂತಹ ವಿದ್ಯೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಿಗೆ ದೊರೆಯ ಬೇಕೆಂಬುದು ಇಂದಿನ ಆಸೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ವಿದ್ಯೆ–ವಿಶ್ರಾಂತಿಗಳು ದೊರೆಯಬೇಕೆಂದು ಸಮತಾವಾದವು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಹೂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ತಕ್ಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಬಂದೇ ಬರುವದು ; ಏಕೆಂದರೆ ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ದೇವಮಾನವ ಜಾತಿಯಾಗಲಿರುವದೆಂದು ಅರವಿಂದದರ್ಶನವು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಕುಲದ ದಿವ್ಯ

ಭವಿತವ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಲೋಕಕಲ್ಯಾಣವು ಉತ್ತಮ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಈ ದಿವ್ಯ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸಲು ಎಲ್ಲ ಯೋಗಿಗಳೂ ಸಂತರೂ ಋಷಿಗಳೂ ಕರ್ಮಕುಶಲರೂ ದುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅದೇ ಸಾಫಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮೈತಳೆದು ದುಡಿಯುತ್ತದೆ.

2

ಹಿಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲವೋ ಹೇಗೆ ? ತನ್ನ ಕಾಲ-ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅದೂ ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಕೃತಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚಿ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬೆರಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೆಂದೆನಿಸಿದಾಗ 'ಪೊಸಗನ್ನಡ' ಅಚ್ಚಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಚೆಲುವನ್ನು ಮೆರೆಯಿಸಿ, ಶರಣ-ದಾಸರ ವಚನ-ಪದಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ರತ್ನಾಕರರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸರ್ವಜ್ಞನ ತ್ರಿಪದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಇಂದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಷೆಯು ಬೇರೊಂದು ಅವತಾರವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಿಲ್ಲವೆ ? ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನೇ ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಚಿತ್ತಾಣ ಬೆದಂಡೆಗಳ ರೀತಿ, ವೃತ್ತಗದ್ಯಗಳ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ರಗಳೆ-ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಯೋಜನೆ, ಕಾವ್ಯಮಯ ಗದ್ಯ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಸಂಗೀತಕಾವ್ಯ, ಇಂದಿನ ಛಂದಸ್ಸು, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ,—ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸು ಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವು ಮೊದಲು ಜೈನಮತ ಪುರಾಣವಾಗಿತ್ತು; ಹಿಂದುಗಡೆ ವೀರಶೈವ ಸಿದ್ಧಾಂತ-ಚರಿತ್ರೆಯಾಯಿತು ; ನಡುನಡುವೆ ವೇದಾಂತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿತು; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂವಿಧಾನ ಗಳೂ ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು. ಮೊದಲಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ರಾಮಾಯಣ-ಭಾರತಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮ್ಮ ಜನತೆಯ ಜೀವನದೊಡನೆ ಹಿಗ್ಗಿದೆ; ಅದು ಕುಗ್ಗಿದಾಗ ಕುಗ್ಗಿದೆ. ಇಂದು ಪ್ರಚಂಡ ಆಂದೋಲನಗಳ ಮೂಲಕ ಅತಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದು ಇಡಿ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ತನ್ನ ತೋಳು ಗಳಿಂದ ತಕ್ಕೈಸಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು ಹಾಗು ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಾವು 'ಪ್ರಗತಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಮಾರ್ಪಾಟು' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. (ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಗತಿಯಿದೆ. ತೋರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ವೇಳೆಯಿಲ್ಲ.)ಭಾಷೆಯು ಶರೀರರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಲಾನುಸಾರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆಗಳಾದಾಗ ಛಂದಸ್ಸು-ಶೈಲಿಗಳ ಮೇಲೂ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಬೀಳುವದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುಕತೆಯು(Objectivity) ಕ್ರಮೇಣ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಅದರ ವರ್ಣಕತೆ (Subjectivity) ಇಲ್ಲವೆ

ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ. ಪಂಪ-ರನ್ನರಿಗೆ ಸಾಧಿಸದ ವರ್ಣಕತೆಯೊಂದು ವಚನಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದೆ. ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ದಾಸರ ಹಾಗು ಸರ್ವಜ್ಞ-ರತ್ನಾಕರರ ಕೃತಿಗಳು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ತರುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುಕತೆಯಂತೆ ವರ್ಣಕತೆಯೂ ಹಿಗ್ಗಿ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಲಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳ ಉನ್ನತಿಯಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸಮಾವೇಶವಾಗಬೇಕಷ್ಟೇ ? ಪಡುವಣದ ಆಧುನಿಕ (ಅಂದರೆ ಮಧ್ಯ ವರ್ಗ ಯುಗದ) ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಮುಖತೆಯನ್ನೂ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕೃತಿರತ್ನಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿವೆ. Hamlet (ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್), Paradise Lost, Hyperion, Prometheus Unbound, The Dynasts, War and Peace, ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಮರಸವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಡವಾಗಿ ಸುರುವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ತುಣುಕು-ಮಿಣುಕುಗಳನ್ನೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಮಿಲನವು ಅಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಅನೇಕ ಮುಖತೆಯನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಇಂದು ಹುಟ್ಟಿವೆ ; ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ ಕಳೆಯೂ ಓಜಸ್ಸೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಳಗುವದಿಲ್ಲ. ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸುವ ಕವನಗಳೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ ; ಆದರೆ ಅವು ಜೀವನದ ಅನೇಕಮುಖತೆಯನ್ನು ವಿಶಾಲವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ಬೆಸುಗೆಯೇ ಇಂದಿನ ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಡೆದ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳು ಈಗ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿವೆ. War and Peace ದಂಥ **ಕಾದಂಬರಿಯು** ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. **ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ**ದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಪರಿಯಿದ್ದು ಅದರ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಳೆ ಇಲ್ಲ. **ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿ**ಗೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಅನೇಕಮುಖತೆಯಿದೆ ; ಆದರೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯು ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಬರಬೇಕಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಯು ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿಸುವಷ್ಟು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಯು ಸಾಕಷ್ಟಾಗಿದೆ.

3

ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬರಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಕೆಲವರಿಂದ ಅದು ದೂಷಿತವಾಗಿದೆ. ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾಗಬೇಕೆಂದು ಹೇಳೋಣ ; ರೈತರ-ಕೂಲಿಕಾರರ ವಿಷಯವು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪೋಣ. ಆದರೆ ರಾಜರನ್ನು ಕುರಿತು

ಬರೆದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪಂಪ–ರನ್ನರ ಕಾವ್ಯಗಳು ಉತ್ತಮವಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯ ವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವಿತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ **ಹೋಂ ರೂಲು, ಹರಿ–ಜನ್ವಾರ, ನಾಮಧಾರಿ,**—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕರೆಯದೆ ಇರುವದು ಹೇಗೆ ? ಕಾಲಮಾನ–ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ವಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾವನಾ ತೀವ್ರತೆ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ವಿನೋದ, ವಿಮರ್ಶೆ,— ಇವೆಲ್ಲ ಗುಣಗಳೂ ಸಹ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ನಡೆಯುವದಿಲ್ಲ. ಇವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂವರೆಗೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನಾವು ತರೋಣ. ಆದರೆ ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಊಚ–ನೀಚವಾದುದನ್ನು ನಿರ್ವೇಗವಾಗಿ ಕಂಡುಹಿಡಿಯೋಣ. ಅವನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟರೆ, ತಪ್ಪು ನಮ್ಮ ದಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಏನನ್ನೂ ಬರೆದಿರ ಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಅವರ ಉಳಿದ ಕೃತಿಗಳ ಗುಣವು ಈ ಒಂದು ಮಾತಿನಿಂದ ಹೇಗೆ ಮಾಯವಾಗಬಹುದು ? ದೇವರ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕವಿಗಳು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಅಪರಾಧವೆಂದು ನಾವು ಪರಿಗಣಿಸುವದು ಹೇಗೆ ? ಧರ್ಮಾಂಧತೆಯು ನಮಗೆ ಬೇಡ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಧರ್ಮವೂ ಬೇಡವೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವದು ?

ಇಂದಿನ ಕವಿಗಳು ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಬ್ಬರು ಹೇಳಿದರೆ ಅವರು ಧರ್ಮದಿಂದ ಕುರುಡಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಜನತೆಯ ಅರಿವಿಲ್ಲವೆಂದು ಒಬ್ಬರು ಟೀಕಿಸಿದರೆ ಶೃಂಗಾರವೇ ಅವರ ಸರ್ವಸ್ವವೆಂದು ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಏಕೀಕರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದರೆ,—ಇದು ಬೇಡ ; ಜನರ ಹಸಿವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡೋಣ ಎಂದು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ತಂದೊಡ್ಡುವ ವಿಚಾರಸರಣಿಯೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರು ತ್ತದೆ. ದೇಶದಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಇನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಲ್ಲವೆಂದು ಹಲ ವರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಕೃತಿಸೌಂದರ್ಯದ ಹುಚ್ಚನ್ನು ಇನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಚಂದ್ರ– ಸೂರ್ಯರಿಗೂ ಕೋಗಿಲೆ–ಕಮಲಗಳಿಗೂ ಶರಣುಹೊಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಿಂತಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಕೊಳೆಯುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ಉಳಿದವರು ಚಿಂತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮ್ರಾಟ–ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದರೆ ಅದು ಯೋಗ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲಾರದು, ಬಡವರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪದವನ್ನು ಬರೆದರೂ ಅದು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು "ಜೀವನದ ಸಹಜತೆ ಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮವಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಆದರ್ಶವಾದದಲ್ಲಿಯೂ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯಲೆತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ"ಯೆಂದು ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘದ ಪ್ರಕಟನಾ ಪತ್ರಿಕೆಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಿರುಸು–ಮದ್ದುಗಳ ಸುರಿಮಳೆಗೆ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದಿದೆ.

ಈ ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ನಾವು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸಬಹುದು. ಇಂದು ಬರೆಯುವವರೆಲ್ಲ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಕವಿಗಳೂ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲ ? ಹಾಗಾದರೆ ಮೇಲಿನ ಆಕ್ಷೇಪಗಳು ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ ?

ಆವರಣವು ಬದಲಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆ ಪಲ್ಲಟವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಎಲ್ಲ ಬಡತನ ಇಲ್ಲವೆ ಬರಗಾಲದಿಂದ ಸಾಹಿತಿಗೆ ಬರುವ ಅನುಭವವೊಂದೇ : ನಿಷ್ಠುರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕು ಅಸಹಾಯನಾದ ಮಾನವನ ಒದ್ದಾಟ ಹಾಗು ಅದನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಹಂಬಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ. ಬಹುತರ ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಜನತೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯದೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವರು ಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ–ಕಾದಂಬರಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬಂದೇ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಇದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. **ಕನ್ನಡ ತಾಯ ನೋಟ, ಮಂಕುತಿಮ್ಮನ ಕಗ್ಗ**ದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು, **ಗಿಳಿವಿಂಡಿ**ನಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು, **ಮಸುಮತ್ತಿ, ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ** ಹಾಗು **ಅನ್ನಾವತಾರ,** ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರ **ಪಾಂಚಜನ್ಯ ; ಎಂಡ್ಗುಡ್ಕ ರತ್ನ, ತಳಿರಿ**ನಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. ಮೊದಲಾದವರ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು, ಸಾಲಿ, ಆನಂದಕಂದ ಮೊದಲಾದವರ ಕೆಲವು ಕವಿತೆಗಳು, **ಸೆಳವು** ಇಲ್ಲವೆ **ಸಮುದ್ರ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ** 'ಹಡಗ' ಎಂಬ ಪ್ರಕರಣ, ರಂ. ಶ್ರೀ. ಮು. ಮೊದಲಾದವರ ಕೆಲವು ಗೀತೆಗಳು,—ಇವನ್ನು ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂದು ಎತ್ತಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯದೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕವಿಜೀವನವು ಪೂರ್ಣವಾಗದು.

ಬಂಗಾಲ–ಕರ್ನಾಟಕ–ಕೇರಳಗಳಲ್ಲಿಯ ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ತತ್ವವೊಂದನ್ನು ನಾವು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. **ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ**ವಂಥ ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಸಾರವೇ ಕುದಿದು ನಿಂತಿದೆ. ಅಂತಹ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಂದಾಗ ಅದೇ ಸಾರದ ಪುನಃ ಪ್ರತ್ಯಯವು ನಮಗಾಗುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಅಗ್ರಲೇಖಗಳಿಗೂ ಕವಿತೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವಿದೇ. ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಅಪಾಯ–ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಪಾದಕರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಪ್ರಚೋದನಗೊಂಡ ಕವಿತೆಯು ಅಂತಹ ಎಷ್ಟೋ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಹೃದಯವನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧಿಗೂ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಭೇದವೇ ಇದು. ಅಗ್ರ ಲೇಖಗಳ ಹಾಗೆ ಕವಿತೆಗಳು ವಿಪುಲವಾದಾಗ ಅವು ಅಲ್ಪ ಜೀವಿಯಾಗುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಗ್ರ ಲೇಖಗಳೂ ಕವಿತೆಗಳೂ ಕೂಡಿಯೇ ನಮಗೆ ಸಮಾಜದ ಪುನರ್ರಚನೆಗಾಗಿ

ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಅವೆರಡೂ ನಮಗೆ ಬೇಕು. ತನಗೆ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತ ಅರಸನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಗುವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿದೊಡನೆ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ರಾಜ ಕವಿ (Poet laureate) ಯಂತೆ ಜನತೆಯ ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಏರಿಳಿತಗಳಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವ್ಯಾಪಕಯಂತ್ರವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಲಾರೆವು. ರಾಜಕವಿಯು ಋಣವಿಮೋಚನೆಗಾಗಿ ಬರೆದ ಕವಿತೆಗಳಂತೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳೂ ಸಹ ಕೃತ್ರಿಮವಾಗುವವು. ಇನ್ನು ದೇಶದ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಾಂತದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಇಲ್ಲವೆ ಕವಿಗಳ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯು ಸುಪ್ತವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳು ವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೇಲೆ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೃತಿಗಳು ನೂರುಗಟ್ಟಲೆ ನಮಗೆ ಬೇಕೆಂಬುದು ನಿಜ ; ಆದರೆ ನೂರುಗಟ್ಟಲೆ ಅಂತಹ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಾದರೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ? ಇಲ್ಲ ದವರನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಇದ್ದವರೂ ನಮ್ಮ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿರಲಿ.

ಇನ್ನು ದೇವರು ಹಾಗು ಧರ್ಮದ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸೋಣ. ಇಂದಿನ ನಾಟಕ–ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಗತಿಯೇ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು ಇಂದಿನ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹಿಂದಿನ ನಡವಳಿಕೆಯ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು **ಹರಿಜನ್ವಾರ** ದಲ್ಲಿಯ ವೇಣಕ್ಕ ಇಲ್ಲವೆ ಶೇಷಾಚಾರ್ಯ ಕಟ್ಟಿಯವರ **ಶೂರ್ಪಾಲಿ ಆಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ** ಯಂತೆ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ವರದಕ್ಷಿಣೆ, ಕಾಳಿಯ ಬಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪಶು ಯಜ್ಞವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನೂ ನಾವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಬಡವರ ಕಷ್ಟನಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀಮಂತರ ಪರೋಪಕಾರ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲವೆ ನೀಚತನ ವನ್ನೂ ವರ್ಣಿಸುವ ಕೃತಿಗಳಿವೆ ; ಆದರೆ ಶ್ರೀಮಂತರ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿ ಯುವ ಕೃತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಪದ್ಯಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಹ "ದೀನಗಿಂತ ದೇವ ಬಡವನೆಂದು ಬಗೆ ದೆಯಾ ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮನೋವೃತ್ತಿಯೇ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದೆ. ಅಂದ ಮೇಲೆ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಧರ್ಮದಿಂದ ಕುರುಡರಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳುವದು ಹೇಗೆ ?

ಬಿನ್ನಹಪಂಥ ಭಕ್ತಿಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆದರೆ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕೆಲವರು ತಿಳಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಟಾಗೋರ ಹಾಗು ಹರೀಂದ್ರನಾಥ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾ ಯರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಂದು ಜನತೆಯೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆ ? ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತಿಗಳೇ ಅವರನ್ನು ಆದರಿಸಿಲ್ಲವೆ ? ಅಂದಮೇಲೆ **ಗೀತಾಂಜಲಿ** ಯಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಲ್ಲೆವೆ ? ಅಗೋಚರ ಶಕ್ತಿ ಗಳು ಮಾನವ ಜೀವಿತವನ್ನು ಕೆಲವು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೆಲವರು 'ದೇವ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸಬಹುದು ; ಹಲವರು Life Force ಇಲ್ಲವೆ ಜೀವನಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು 'ಕಸ್ಮೈದೇವಾಯ' ಎಂದು ಕೈಯೆತ್ತಬಹುದು. ಆದರೆ ಗೋಚರ ಶಕ್ತಿಗಳಷ್ಟೇ ಅಗೋಚರ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಮುಖ್ಯ

ವಾಗಿವೆ. ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಗವಾದ ಇವೂ ಸಾಹಿತಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತಿಯು ಕೊಡುವ ನಾಮ ನಿರ್ದೇಶಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವನು ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣವು ಇದ್ದರಾಯಿತು. ಅದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದುದು. **ರಾಮನವಮಿ** ಇಲ್ಲವೆ **ಗೋಲ್ಗೋಥಾ** ಎಂಬ ಕವಿತೆಗಳು **ಕಸ್ಮೈ ದೇವಾಯ** ಇಲ್ಲವೆ **ನಾಗರಿಕದಷ್ಟೇ** ಯೋಗ್ಯವಾದುವು. ಅವರವರ ಧರ್ಮಬುದ್ಧಿಗೆ ಹೊಳೆದಂತೆ ಲೇಖಕರು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಧರ್ಮವಿದ್ದರೆ ನಾವು ತೃಪ್ತರಾಗುವೆವು.

ಇನ್ನು ಅಮರತೆ, ಭಕ್ತಿ, ಮೋಕ್ಷ, ಆತ್ಮ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವದೇ ಮೂರ್ಖತನವೆಂದಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವದೇ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಸಾಹಿತಿಯ ಲಕ್ಷವೆಂದಾಗಲಿ ಒಂದು ವೇಳೆ ಮಾರ್ಕ್ಸವಾದಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆ ಇನ್ನಿತರರು ಹೇಳಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟೇ. ವಿಜ್ಞಾನವು ಇನ್ನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ರಾಜಕಾರಣ ಹಾಗು ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಕಲೆ ಹಾಗು ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಮಾರ್ಕ್ಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಹೊಳೆದದ್ದೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಂಬುವ ಅಸತ್ಯದ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಾವು ಬಿದೋಣ. ಜನತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಸಾಹಿತಿಯು ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಸಹ ಬರೆಯಲಿ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆತನು ಕಂಡುಹಿಡಿದ ಸತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸೋಣ. ಬರಿ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಸಾಹಿತಿಯು ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೂರ್ಣನಾದರೆ ಬರಿ ಅಮರತೆ ಮೋಕ್ಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಕವಿ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೂರ್ಣನಾಗು ತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ಣತೆಯು ಇವೆರಡರ ಸಮನ್ವಯದಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪೋಣ. ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ವಾದ ಇಲ್ಲವೆ ಆದರ್ಶವಾದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಮ್ಮೆದುರು ಬಂದೊಡನೆ ಇದು "ಜೀವನದ ಸಹಜತೆಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯುವ ಮನೋಭಾವ ವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ" ಎಂದು ನಾವು ನಿರ್ಣಯಿಸೋಣ ಬೇಡ. ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು ? ಜೀವನದ ಸಹಜತೆಯೇ ಈ ಮೂಲಕ ಹೆಚ್ಚಬಹುದು. ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಶ್ರೀನಿವಾಸರೇ ಜಿನ್ನಹವನ್ನೂ ಅಂತಹ ಕವಿತೆಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತುತ್ತಿನ ಚೀಲವನ್ನು ಬರೆದ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಚತುರ್ಮುಖ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುಟ್ಟಪ್ಪನವರೂ, ಇನ್ನಿತರ ಕವಿಗಳೂ ಪಾಂಚಜನ್ಯ ವನ್ನೂ ಕೊಳಲನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ನುಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭಾಷಣದ ಮೊದಲನೆಯ ಎಸಳಿ ನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಬಹಿರ್ಮುಖತೆಯೂ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯೂ ಕೂಡಿಯೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಆವಶ್ಯಕವಾಗಿವೆ. ಒಂದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ನಾವು ನೆಲಕ್ಕೆ ಬಿಡುವದು ವಿಹಿತವೂ ಅಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ರುಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಗ ಳುಂಟು. ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭೇದವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರುಚಿ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾವು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಲಾರೆವು.

ಶೃಂಗಾರ ಇಲ್ಲವೆ ನಿಸರ್ಗವರ್ಣನೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಡೆಯಿರಬಾರದೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವದು ? ಈ ಎರಡೂ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಪ್ರದಾಯುಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಜೀವನವು ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಇಂದಿನ ಶೃಂಗಾರ–ನಿಸರ್ಗದರ್ಶನಗಳೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಶೃಂಗಾರವು ಇಂದು ಹೊಸಬಗೆಯು ಪ್ರೇಮವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗವರ್ಣನೆಯುಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣಿಸದ ಆಂತರಿಕತೆಯೊಂದು ಇಂದು ಸ್ಫುಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಆನಂದರ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳನ್ನೂ ಪುಟ್ಟಪ್ಪ ಹಾಗು ಪು.ತಿ.ನ.ಅವರ ಕವನಗಳನ್ನೂ ಓದಿದಾಗ ಇದು ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೂ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಗತಿ. ಕೋಗಿಲ–ಕಮಲಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವಾಗ ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಇಲ್ಲವೆ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಿಸರ್ಗಚಿತ್ರವು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಆನಂದಕಂದರು ಪ್ರೀತಿಯುನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿಲ್ಲ ಇಲ್ಲವೆ ಬರೆಯುವದಿಲ್ಲವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಇಷ್ಟರ ಮೇಲಿಂದ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಲೇಖಕರೆಂದು ಕರೆಯುಬಹುದೆ ? ಪ್ರೀತಿಯು ನವೀನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಯಾವಾಗಲೂ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲತಕ್ಕದ್ದು. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯುಂತೆ ಜಾಗತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಚಾಂಚಲ್ಯ ಹಾಗು ನಿರಂತರತೆಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಆಕಾಶದ ಹೊರಗಿನ ಸೆರಗು ನಿಮಿಷ ನಿಮಿಷಕ್ಕೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅಂತರಾಳವು ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ದ್ವಂದ್ವವಿರುವದನ್ನು ನಾವು ಕಂಡುಹಿಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯುಗಳಿಗೆ ಸಮತೂಕ ಬರುವದು.

ಅದೇ ಚಂದ್ರ, ಅದೇ ಕೋಗಿಲೆಯುನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ವರ್ಣಿಸುವದೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಮರ್ಪಕ ಉತ್ತರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಶೆಲ್ಲಿ–ವಡ್ಸ್‌ವರ್ಥರ ಕೋಗಿಲೆ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ ; ಅದರಂತೆ ಬೇಂದ್ರೆ—ವಿ.ಸೀ. ಯವರ ಕೋಗಿಲೆಗಳೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಚಂದ್ರನೊಬ್ಬನೇ ಎಷ್ಟೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿಲ್ಲ ! ಪಡುವಣದ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ದೇವ್ವೆ ದೇವಿಯಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ರೂಪವನ್ನು ತಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಮಗೆ ಅತನು ಸೋಮ, ಪುರುಷ. ಒಬ್ಬ ಕವಿಗೆ ಆತನು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನಾದ ಸೂರ್ಯನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ, ಸೌಂದರ್ಯ. ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಅವನು ನಿರಾಶೆಯು ತವರುಮನೆ ; ಆದರೆ ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಧಿದೈವತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಸ್ಲಾಮ ಧರ್ಮವು ಬಿದಿಗೆಯು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಪೂಜಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಕ್ಷತ್ರಿಯು ರಾಜವಂಶಗಳು ಚಂದ್ರವಂಶವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿವೆ. ಚಂದ್ರನ ಮೇಲಿನ ಕಪ್ಪು ಕಲೆಗಳು ಹೀಗೆಯೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸುಂದರಿಯು ಒಂದರ್ಥದಿಂದ ಚಂದ್ರಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅರ್ವಾಚೀನ ಸುಂದರಿಯು ಇನ್ನೊಂದರ್ಥದಿಂದ,—ಮೋರೆಯು ಮೇಲೆ ಮೈಲಿ ಬೇನೆಯು ಕಲೆಗಳಿದಿದ್ದರಿಂದ ! ಚಂದ್ರನ ಮೇಲೆ

ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕಲೆಯು ಬುದ್ಧದೇವನು ಬರೆದ ಮೊಲದ ಚಿತ್ರವೆಂದು ಮೂಡಣವು ತಿಳಿದರೆ ರವಿವಾರ ದುಡಿದು ಶಪಿತನಾದ ಪಾಪಿಯೇ ಅದೆಂದು ಪಡುವಣವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ಹೋಗಿ ಕೆಳಗೆ ಜಾರಿದವರೇ ಚಂದ್ರಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿರುವರೆಂದು ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಕಾಲದ ನಂಬಿಕೆಯಿದ್ದರೆ ಎಚ್. ಜಿ. ವೆಲ್ಸನು ವಿಜ್ಞಾನದ ಸುಳಿವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಚಂದ್ರಲೋಕವನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ (The First Men in the Moon). ಇನ್ನು ಉಪಮೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಂತೂ ಚಂದ್ರನ ನವತೆಗೆ ಕೊನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಉನ್ಮತ್ತ ವಯೋವೃದ್ಧೆ, ಬೇಟೆಗೆ ಹೊರಟುನಿಂತ Diana ದೇವಿ, ಗ್ರಹಣದ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ತಾಮ್ರದ ಪೈ, ಶಶಿಕಲಾಧರನ ಶಿರಾಭರಣ,—ಒಂದಲ್ಲ, ಎರಡಲ್ಲ, ಅನೇಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಸ್ತುವಿರಲಿ, ಜನಾಂಗ–ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಭೇದಗಳಿಂದ ಹಾಗು ಬುದ್ಧಿ ಕಲ್ಪನೆ–ಭಾವನಾ ಶಕ್ತಿಗಳ ವಿವಿಧ ಯೋಜನೆಯಿಂದ ಅದು ಚಿರನವೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ–ನಿಸರ್ಗವರ್ಣನೆಗಳು ಬೇಡವೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ ನಾವು ಜೀವನದ ಈ ಚಿರನವೀನತೆಯನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಬೇಕು.

ಅಲ್ಲದೆ ವಿಜ್ಞಾನವು ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ನಿಸರ್ಗದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪರಿಗಳೂ ಪ್ರೀತಿಯ ನವೀನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೆರಿಡಿಥ್‌ನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳೂ ಶಾನ ನಾಟಕಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರೀತಿಯ ನೂತನ ರೀತಿಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಎಂದೂ ಕೂಡದ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಿಯ–ಪ್ರೇಯಸಿಯರ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಮಿಲನವಿಲ್ಲದ ಎರಡು ಸರಳರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಾಗ,

> "I am the daughter of earth and ocean
> And nursling of the sky"
> (ನಾನಹುದು ಭೂ–ಸಮುದ್ರಗಳು ಪಡೆದಿಹ ಪುತ್ರಿ
> ಆಕಾಶವೆತ್ತಿ ಆಡಿಸಿದ ಕೂಸು)

ಎಂದು ಮೋಡವನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ವರ್ಣಿಸುವಾಗ, ಮಾಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ವಿಶೇಷ ಕಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತವನ್ನು ಕ್ಲೊರೋಫಾರ್ಮು ಕೊಟ್ಟು ನಿಶ್ಚೇತನವಾಗಿಸಿ ಶಸ್ತ್ರ ಕ್ರಿಯೆಗಾಗಿ ಮೇಜಿನ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿದ ರೋಗಿಗೆ ಟಿ. ಎಸ್. ಇಲಿಯಟ್ಟನು ಹೋಲಿಸುವಾಗ, ಇಲ್ಲವೆ ಹುಲ್ಲೆಲದ ಮೇಲೆ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿ ಚಿಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ನಭವನ್ನು ನೋಡಿ ಅದನ್ನು ಅಮಿಯ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಂತೆ ರೇಡಿಯಮ್ ಗಡಿಯಾರದೊಡನೆ ಉಪಮಿಸುವಾಗ ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಸಹ ನಿಸರ್ಗದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಬಗೆಯು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ.

4

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಯೋಗ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವಾವುದು ? ನಮಗೆ ಕಾಣುವದು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಣ ಜೀವನ ವೆಂದು ತಿಳಿದು ನಾವು ಯುಕ್ತವಾದ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಅಯುಕ್ತವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸು ತ್ತೇವೆ. ಮೊದಲಿಸ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮನೆ ಯದು. ಇಲ್ಲಿಗಂತೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿಲ್ಲಲಾರದೆಂದರೆ ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರ ರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ನಮ್ಮ ನೆರೆಹೊರೆಯವರನ್ನೂ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸೇರಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ ? ಆಗ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ–ಮತ ಗಳೂ ಕುಲ ಗೋತ್ರಗಳೂ ಕಣ್ಣೆದುರು ಬರುತ್ತವೆ. ಅವರವರ ಜೀವನದ ರೀತಿ– ನೀತಿಗಳು ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಮಾಜದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ–ಪ್ರೀತಿ ಗಳಿಗೆ ಎಡೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇನು ? ಅಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ–ವಿಶ್ವಾಸ–ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವೇ ಇಲ್ಲ ವೇನು ? ಅಲ್ಲಿ ತಾರ್ಕಿಕರು ತಾರ್ಕಿಕರೊಡನೆ ವಾದ ಹೂಡುವದೊಂದೇ ಕಾಣುವ ದೇನು ? ಇಲ್ಲವೆ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವೆಂದರೆ ಬರಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕೂಟಪ್ರಶ್ನೆ ಗಳ ಸಮುದಾಯವೊ ?

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಂತೆ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳ ಸಮು ದಾಯವೂ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತದೆ. ನಾರಪ್ಪ–ಶೀನಪ್ಪರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವದೊಂದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಧ್ಯೇಯವಲ್ಲ ; ಕೋಗಿಲೆ–ನವಿಲುಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲವು. ನಿಸರ್ಗವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಿನ್ನೆಳಲಾಗಬಲ್ಲದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲದು. ಕೋಟಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಮಾಲೆಯನ್ನೂ ಭೂಮ್ಯಾಕಾಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಸಹ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡ ಬೇಕು.

ಅಲ್ಲದೆ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ಬರಿ ಚರಾಚರ ವಸ್ತುಗಳ ಸಮುದಾಯವಲ್ಲ. ಅದು ಅನೇಕ ಅದೃಶ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ರೂಪಿ ಸುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ–ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ಸಾಹಿತಿಗೆ ಬೇಕು. ರಾಜ್ಯತಂತ್ರ, ಅಧಿಕಾರ, ಅನುವಂಶಿಕತೆ (Heredity), ಹಣಕಾಸಿನ ಚಲನ–ವಲನ ಇವಿಷ್ಟೇ ಆ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ದೈವ ಇಲ್ಲವೆ ಆಕಸ್ಮಿಕತೆ, ದೇವರ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಕಾಸಶಕ್ತಿ (Life force), ಭಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರೀತಿ, ಸೌಂದರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಮನುಕುಲವನ್ನು ಆಳುತ್ತವೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕೆಣಕುತ್ತವೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕಾಣದೆ ಸಾಹಿತಿಯ ದರ್ಶನವು ಪೂರ್ಣ ವಾಗುವದೆಂತು ? ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತುಮುತ್ತಲಿನ ಜೀವನವೆಂದರೆ ನಾವು ಕಾಣುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಜೀವನದ ಹಾಗು ಸಾಹಿತ್ಯದ

ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ನಾವು ಸಂಕುಚಿತವಾಗಿಸುವೆವು. ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವದು ಹೇಗೆ ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವದೂ ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿವೆ.

ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪವಣಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಅಂಗವಾದ ಇತಿಹಾಸವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ದೈನಂದಿನದ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಆಘಾತ-ಪ್ರಘಾತಗಳನ್ನೂ ಪಾಪ-ಪುಣ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗವಾದ ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರಪಂಚವು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ ; ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಭೇದಿಸಿ ಆ ಘಟನೆಗಳ ಬೇರನ್ನು ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾಂಡವಾಡುವ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಲಿತ ವಿಭಾಗಗಳು ಆ ಘಟನೆಯ ಸಾರವನ್ನೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ಇತಿಹಾಸ (ಜೀವನ ಚರಿತ್ರವನ್ನೊಳಗೊಂಡು), ವಾಗ್ಮಿತನ, ಇವು ಇದ್ದ ಜೀವನವನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ತೂಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಭಾವಗೀತ(ಚಿಂತನ), ಕಥಾಸೃಷ್ಟಿ (Epic and fiction) ಹಾಗು ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚಗಳು ಇದ್ದ ಜೀವನವನ್ನು ಆದರ್ಶದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತೂಗಿ ನೋಡುತ್ತವೆ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯು, ಹೀಗಿರುವಾಗ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಇತಿಹಾಸದಂತಿರಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ, ಇಲ್ಲವೆ ಪತ್ರಿಕಾಪ್ರಪಂಚದಂತಿರಬೇಕೆಂದಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ಅದು ಪ್ರಗತಿಪರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯೊಂದೇ ಇರಲಿ, ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾರ್ಗಗಳಾದ ಆದರ್ಶಮಯತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯು ಇರಬಾರದೆಂದಾಗಲಿ ಸಾಧಿಸುವದು ಎಷ್ಟು ಅನುಚಿತವೆಂಬುದನ್ನು ತಾವೇ ನಿರ್ಣಯಿಸಬೇಕು.

ಸಮ್ರಾಟಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಡವರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಪದವು ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದೆ? ಯಾವ ತತ್ವಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹೀಗೆ ನಾವು ಹೇಳುವದು ಸಾಧ್ಯ ? ಇಂದಿನ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಪಂಪನ ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕಿಂತ "ಅನ್ನದೇವರ ಮುಂದೆ ಇನ್ನು ದೇವರು ಇಲ್ಲ" ಎಂಬ ತ್ರಿಪದಿ ಇಲ್ಲವೆ ತುತ್ತಿನ ಚೀಲ ಎಂಬ ಕವಿತೆಯು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ ಇವನ್ನು ನಾವು ಪಂಪನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದೆ ? ಇಂದಿನ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಿಂದಿನ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ತಿರುವು-ಮುರುವು ಮಾಡುತ್ತ ಕೂಡುವದು ಇಂದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಲ್ಲವೆಂದು ನಾವು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಇಂತಹ ರಾಮಾಯಣಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣವನ್ನೂ ನಾವು ನಿರ್ವೇಗವಾಗಿ ತೂಗಿ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇಂದು ಅನೇಕ ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಜಾತ್ರೆಯಂತಹ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಕಾಲೀನತ್ವಕ್ಕೆ ಭಂಗವೆಲ್ಲಿ ಬಂತು ?

ತುತ್ತಿನ ಚೀಲದಂತೆ **ಜಾತ್ರೆ**ಯೂ ಸಹ ಇಂದು ನಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಪಂಪನು ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಸಾವಿರ ವರುಷದ ಹಿಂದೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದಂತೆ 'ಅಲ್ವಾರ ಮಹಾರಾಜ ಲೀಲಾಮೃತ' ಇಲ್ಲವೆ 'ಇಂದೂರೇಶನ ಚರಿತೆ'ಯನ್ನು ಇವತ್ತು ಒಬ್ಬರು ಸ್ತುತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬರೆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗುಣವಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದು ನಾನು ಒಪ್ಪುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಅಸತ್ಯದ ಮೊಟ್ಟೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವದು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ರಾಜರಲ್ಲಿ ಸಹ ಯೋಗ್ಯರಾದವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರವನ್ನು ಸಿ. ಕೆ. ಯವರು 'ನಮ್ಮನಾಳಿದ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿಗಳ' ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರೆ ಅದೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಇದು ಹೇಗೆಂದು ಕೆಲವರು ಕೇಳಬಹುದು. ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ವರ್ಗದ ಹಾಗು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನವೂ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ನಾಳಿನ ಜನಶಂಕರಿಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಾಗುವವರಾರು ? ಮಧ್ಯಮ ಇಲ್ಲವೆ ಮೇಲಿನ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಕೃತರು, ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳು. ಇದೇ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಮುಂದೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದೀಗ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಈ ವರ್ಗದ ಜೀವನವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಅದು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಮಾತಾದೀತು. ದಲಿತ ವರ್ಗದ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ನಿಜ ; ಆದರೆ ಉಳಿದ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ –ವಿಶೇಷತಃ ಈಗ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ–ತಳ್ಳಿಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿ–ಗತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡ ಬಯಕೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಾವು ಮಾತಾಡುವಾಗ ಕೆಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷದಲ್ಲಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ :

1) ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರವೂ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜೀವನ ಚಿತ್ರವು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಯುಗವು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ಅಲ್ಲ, ಆದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ದಲಿತ ವರ್ಗದ ಜೀವನ ಚಿತ್ರವೂ ಬರಹತ್ತಿದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಇದು ಇನ್ನೂ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುವದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇದು ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

2) ದೈನಂದಿನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಟೀಕೆಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಪತ್ರಿಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಯಾಕಂದರೆ ಅದು ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪ–ಗುಣಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಪ್ರಚೋದನಗೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸೇರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನ ವಿಭಾಗದ ಸಾರವನ್ನು ಎಂದಿನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ

ದೇಶದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಜೀವನ ವಿಶೇಷದ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನೂ ಗತಿಯನ್ನೂ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

3) ಶೃಂಗಾರ, ನಿಸರ್ಗವರ್ಣನೆ, ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಮೊದಲಾದ ಜೀವನವಿಭಾಗ ಗಳನ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹುಟ್ಟಹತ್ತಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಲ ಮೊದಲಿನವೆರಡು ಕಲಮಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳೇ ಇದರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೂ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿಷಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವದರಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನವು ಮಾತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಾಗಬಲ್ಲದೆಂದು ಸಾಧಿಸುವವರು ಪದ್ಯಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಕವಿಗಳನ್ನೂ ಹೀಯಾಳಿ ಸುವದುಂಟು. ಇಂಥವರು ಮೊದಲಿನ ಇಂದಿನ ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯವನ್ನು **ಓದಬೇಕು ;** ಆಳವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯೂ ಇರುವ ದೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಮನದಟ್ಟಾಗುವದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯೂ ಪ್ರಗತಿಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ ; ಹಾಗು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಹ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಯಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಮನಗಾಣುವರು.

4) ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಗುಣಗಳು ಸಮಾವೇಶವಾಗಿವೆ. ಯುಗ ವಿಶೇಷ, ಆವರಣ, ಜನಾಂಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ,ಸಾಹಿತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ,—ಈ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳ ಸಮ್ಯಕ್ತ್ವ ದರ್ಶನವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಸಮಕಾಲೀನತ್ವ–ವಸ್ತು ಕತೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರ ಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳಿದ್ದಂತೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ–ವರ್ಣಕತೆಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬರಿ ಎರಡನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಇವೇ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜೀವಾಳವೆಂದರೆ ನಾವು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಉಪ ಯೋಗಕ್ಕೆ ಸೋತಿದ್ದೇವೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಅನಂತಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದೇವೆಂದು ಅರ್ಥವಾಗು ತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಗತಿ'ಯೆಂದರೆ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಗುಣಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಗತಿ.

5

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂದು ನಾನು ಪ್ರತಿಪಾದಿ ಸಿಲ್ಲ. ನನಗೊಪ್ಪಿದ ವಿಚಾರಸರಣಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದರ ಫಲಿತಾಂಶವನ್ನು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಆ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ.

ಹಾಗಾದರೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲರ ಬೇಡಿಕೆಯ ಅರ್ಥವೇನು ? ಇದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರಿ ಕಾಃಮ್ರೇಡ್‌ವಾದವೆಂದು ಹೇಳಿ ನಾವು ಸುಮ್ಮನಿರುವದು ಸಾಧ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಯೋಗ್ಯವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದರ್ಥವಿದೆ. ಈಗ ಮೇಲಿನ ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಉಚ್ಚ ಹಾಗು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನರ ಸಂಖ್ಯೆಯೆಷ್ಟು? ನೂರಕ್ಕೆ ಹತ್ತರಷ್ಟು. ನೂರರಲ್ಲಿ ತೊಂಬತ್ತು ಜನ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ದಲಿತ ವರ್ಗದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಭಾರತದ ದುರ್ದೈವ. ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಂತೂ ಇರಲಿ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಚಾರವು ಸಹ ಆಗಿಲ್ಲ. ದೇಶದ ಬಹು ಸಮಾಜದ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಯನ್ನು ಬಿಡಿಸದೆ ಅದರ ಜೀವನದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಲಾರದೆಂದು ಮೇಲಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಮತೆಯು ಬಂದಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಮನುಕುಲದ ವಾಣಿಯು ಪ್ರೌಢವಾದೀತು ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಎಲ್ಲರ ಸೊತ್ತಾದೀತು.

ಫ್ರೆಂಚ ರಾಜ್ಯಕ್ರಾಂತಿಯಾದಾಗ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. "ಆ ಅರುಣೋದಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿರುವದೆಂದರೇ ಪರಮಾನಂದವಾಗಿತ್ತು" ಎಂದು ಆಗ ವರ್ಡ್ಸವರ್ಥ ಬರೆದನು. ಮೈಕಲ್‌ನಂತಹ ಒಕ್ಕಲಿಗನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಲಿಯರ್ ರಾಜನ ಜೀವನದ ರುದ್ರತೆಯೂ ಜಿಗಳಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವವನ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕಸ್ ಅರೇಲಿಯಸ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ವೇದಾಂತವೂ ಕಂಡುಬರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ವರ್ಡ್ಸವರ್ಥನು ತನ್ನ ಕವಿತೆಗಳಿಂದ ತೋರಿಸಿದನು. **ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಚೋಮನ ದುಡಿ, ಸೋಮಿಯ ಭಾಗ್ಯ, ಹೊನ್ನಿಯ ಮದುವೆ, ಮದಲಿಂಗನ ಕಣಿವೆ, ಛಪ್ಪರ್ ಬಂದ್, ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ, ಮುರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ** ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಾರ್ಯವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಜರುಗಿದೆ. ಆದರೆ ಗಿರಣೀಶ್ವರರ ಜೀವನ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕೂಲಿಕಾರರ ದುಃಖಪರಂಪರೆ,— ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಓದುತ್ತಿಲ್ಲ. **ಕಾರಣಪುರುಷ**ದಲ್ಲಿ ಗಿರಣಿಯ ಕೂಲಿಕಾರರ ಜೀವನ ಚಿತ್ರ ಬಂದಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿಯ **ವಿಹಾರಿ** (ವೆಂಕಟಸೆಟ್ಟಿ) ಯವರು ಈ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ–ಸೊಲ್ಲಾಪುರ–ಗದುಗಿನಲ್ಲಿರುವ ಗಿರಣಿಗಳ ಜೀತದಾಳುಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆಯೆ ? ಇಂಥವರು ಸಾವಿರಾರು ಜನ. ಅವರ ಜೀವನದ ರುದ್ರ ದೃಶ್ಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಬರಬೇಕಾಗಿವೆ. ಮೈಸೂರ ಮಹಾರಾಜರ ಚರಿತ್ರವೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ಮಹನೀಯರ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವೂ ನಮಗೆ ವಿದಿತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕೋಲಾರದ ಚಿನ್ನದ ಗಣಿಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ದೀನರು, ಭದ್ರಾವತಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷುದ್ರರಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಯಂತ್ರಯೋಗಿಗಳು, ಮಂಡ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಕ್ಕರೆಯಿಂದ ಸಿರಿವಂತರ ಬಾಯಿಯನ್ನು ಸಿಹಿಯಾಗಿಸಿ ತಮ್ಮ ಬಾಳಿನ ಕಹಿಯನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಸಮರ್ಥರಾಗದ ಮಜೂರಿಗಾರರು, —ಇವರ ಜೀವಿತದ ರೀತಿ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ಎದೆ ತಟ್ಟಿ ಹೇಳಬಲ್ಲೆವೆ? ಒಕ್ಕಲಿಗನ ಜೀವಿತ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜಾತಿ–ಮತಗಳ ವಿವಿಧ ರೂಢಿಗಳು, ಅಂಚೆ–ಅಲೆಯಂತೆ ಅಲೆದನಿ(Telephone)ಗಳ ಮಜೂರಿ ವರ್ಗ, ಸೈನಿಕ, ಹಡಗದಾಳು, ವೈಮಾನಿಕ, ಅನ್ಯ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಜನತೆ, ಬೇರೆ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಜೀವಿತ,—ಈ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತು ಸಂಪತ್ತಿಯಿಂದ ಇನ್ನೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭ್ಯುದಯವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಹಿತಿಗಳಂತೂ ಸರಿಯೇ. ಉಳಿದವರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನೂ ಇತ್ತ ಕಡೆಗೆ ಎಳೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಾಹಿತಿಯ ದರ್ಶನವು ಪೂರ್ಣವಾಗುವದೆಂತು ? ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಚಾರ ಹಾಗು ಅಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಿತರಿಗಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಸಾರ–ಪ್ರಚಾರ

ಸಾಹಿತ್ಯ ; ಬೇಸಿಕ್(Basic) ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಹಾಗೆ. ನಾವು ಪ್ರೌಢ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಈಗ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸಮಾಜವೆಲ್ಲ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ತಿಳಿದಿರುವದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯೂ ದೇಶದ ಬಹುಜನ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನೂ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನೂ ಅರಿತಿರಬೇಕು. ಕೀಟ್ಸ ಕವಿಯು ತಾನು ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಯುಗದ ರಾಜಕಾರಣದಿಂದ ತೀರ ದೂರವಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಹೇಳುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕೀಟ್ಸನೇ ಮರಣ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ತಾನು ಪತ್ರಿಕಾವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವವರು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೀಟ್ಸನ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯು (Social awareness) ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. **ಕವಿಯ ಸೋಲು** ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜಾಗೃತಿಯೇ ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಧನವಾಗಬೇಕೆಂದಲ್ಲ. ಅದೂ ಕಾವ್ಯ ಜಾಗೃತಿಯ ಒಂದಂಶವಾಗಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ಯುಗದ ಆಸೆ–ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನತ್ವವು ಇನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಇಡೀ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ನಿರ್ಬಂಧಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಗಸ್ಟ 1942ರ ಉತ್ಪಾತವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಚಿತ್ರಿಸಿಲ್ಲ ; ಅಂತಃಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಕವಿಗಳೂ ಬಣ್ಣಿಸಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಅನುಪಮವಾದ ಘಟನೆ. ಆ ಘಟನೆಯ ರಾಜಕಾರಣವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅನೇಕ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ತವರದು. ಇಂದಿನ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಹೀಗೆ ಸೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬರುವಂತಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮಕಾಲೀನತ್ವಕ್ಕೆ ಹೀಗೆ ಮಹತ್ವಕೊಡುವಾಗ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ 'ಅಪ್ ಟು ಡೇಟ್' ಇಲ್ಲವೆ 'ಕಾಲೋಚಿತ' ಲೇಖಕರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಜೀವನಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಅಡದೆ ಅನ್ನವೆಂದು ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಜೀರ್ಣವಾಗಿಸದೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬೆರಸ ಹೋಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಾತು ಅನೇಕ ಸಲ ಯಂತ್ರಯೋಗಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಸಹ ತಾಗುತ್ತದೆ. ಲೆನಿನ್‌ಗ್ರಾಡ್ ಹಾಗು ಸ್ಟಾಲಿನ್‌ಗ್ರಾಡ್ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಮುತ್ತಿಗೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಶಿಯನ್ ನಿವಾಸಿಗಳ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಲೇಖಕರು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಅನೇಕ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಥೆಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುದಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪಚನದ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ

ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಭಾಸವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಸ್ತುತಿಯು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ರಸವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅರಳಿಸಿ ತೋರಿಸಿರುವದಿಲ್ಲ. ಪತ್ರಿಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರವೇ ಇದು. ಖಂಡನೆ–ಮಂಡನೆ, ವಿಮರ್ಶೆ–ಪರಾಮರ್ಶೆ, ಪುರಸ್ಕಾರ–ತಿರಸ್ಕಾರಗಳು ಸಂಪಾದಕನು ಕೈಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಾಧನಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಯೋಗ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗ ಬೇಕಾದರೆ–ಮಳೆ ಬಂದು ಬಿದ್ದ ನೀರು ಬುಗ್ಗೆಯಾಗಿ ಮೇಲಕ್ಕೇಳಲು ವೇಳೆ ಹಿಡಿಯುವಂತೆ–ಕೆಲವೊಂದು ಕಾಲಾವಧಿ ಬೇಕು. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸು ವದರ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿರಬೇಕು.

ತತ್ಕಾಲ ಹಾಗು ಅನಂತವೂ, ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಹಾಗು ಸಾರ್ವತ್ರಿ ಕತೆಯೂ ಕೃತಿರತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವವೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿ ದ್ದೇನೆ. ಇದನ್ನೇ ಈಗ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಇದು : ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಎಂಬ ತರುಣನು ಡೆನ್ಮಾರ್ಕದ ರಾಜನಾದ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೊರಗುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಆ ತಂದೆಯ ದೆವ್ವವು ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್‌ನ ಕಕ್ಕನೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿಸಿದನೆಂದೂ ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್‌ನ ತಾಯಿಯು ಗಂಡ ತೀರಿದ ಎರಡು ತಿಂಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಆ ಕೊಲೆಗಾರನ ಲಗ್ನವಾದುದು ತಪ್ಪೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಕ್ಕನನ್ನು ಕೊಂದು ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ಟನ ಜೀವವು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹೇಗೆ ನಡೆಯುವದು ನ್ಯಾಯ ವೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆದ್ದು ಆತ ಚಿಂತೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಕಕ್ಕನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್‌ನು ದೈವವಶಾತ್ ತಾನೂ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಡೇನಿಶ್ ಜನಾಂಗದ ಅನೇಕ ರೂಢಿ–ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. 'ದೆವ್ವ'ದ ವಿಷಯ ಸೇಡು, ಮೈದುನನೊಡನೆ ಮದುವೆ,ಕೀರ್ತಿಗಾಗಿ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧ, ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು. ಚಿಂತನಪರತೆ (Melancholy) ಪರಲೋಕದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ಆಸೆ, ಜನತೆಯ ಸುಖ–ದುಃಖಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸರತಿಗೆ ಕೂಡಿಸಿ ತೋರಿ ಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ವಿಷವನ್ನು ಸವರಿದ ಈಟಿ(Rapier),—ಇವೆಲ್ಲ ಶೆಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಯುಗವು ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಕೃತಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡು ನಡುವೆ ಉಳಿದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರುವ ಮಾತುಗಳು,ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದ ವಿನೋದದ ಮಾದರಿಗಳು, ಆಸ್ರಿಕ್‌ನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು, ಗೋರಿಯನ್ನು ಅಗಿವವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೀತಿ,— ಇವೆಲ್ಲ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನು ಯಾವ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಬಾಳಿದನೋ ಅದರಿಂದ ಬಂದುವು. ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್‌ನ ಸ್ವಗತಗಳ ಅಮರ ಕಾವ್ಯ, ಅಲ್ಲಿದ್ದ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪಕತೆ, ಸ್ವಭಾವನಿರೂಪಣಾಚಾತುರ್ಯ,—ಇವೆಲ್ಲ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಆ ಕೃತಿರತ್ನಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕಾಣಿಕೆಗಳು. ಇವೆಲ್ಲ ಕೂಡಿ ಹ್ಯಾಂಲೆಟ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

ಡೇನಿಶ್ ರೂಢಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇಂದು ಬದಲಿಸಿದ್ದರೂ ಆ ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯ ಮಯತೆಯು ಅಜರಾಮರವಾಗುಳಿಯುವದು.

ಸ್ವಿಫ್ಟ್ ಎಂಬವನು ಬರೆದ ಗಲಿವರ್ಸ್ ಟ್ರಾವಲ್ಸ್ (Gulliver's Travels) ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಯುಗಗಳಲ್ಲಿಯ ಬಾಲಕರು ಓದಿ ಆನಂದಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ ; ಹಾಗೆ ಕೆಲವು ಯುಗಗಳ ಎಳೆಯರು ಓದಿ ಆನಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಗುಲಿ ಯುದ್ಧ ಜನರ ದೇಶ, ರಾಕ್ಷಸರ ರಾಷ್ಟ್ರ, ಲ್ಯಾಪುಟ ಎಂಬ ದ್ವೀಪದಲ್ಲಿಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಗಳು. ಕುದುರೆಗಳೇ ಅರಸಾಗಿ ಮಾನವರೇ ಆಳಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ದೇಶ,—ಇವೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿಯು ಸ್ವಿಫ್ಟನದಾಗಿತ್ತು. ಅದರಂತೆ ಈ ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಿರಂತನೆಯಿದೆ. ನ್ಯಾಯನಿಷ್ಠುರತೆ, ಸತ್ಯಪ್ರಿಯತೆ, ಯೋಗ್ಯ ಆದರ್ಶದ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹ, ಮಾನವನ ಪಾಶವೀವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಉಕ್ಕಿಬರುವ ಸಂತಾಪ, ಅವನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯಿಂದ ಜನಿಸಿದ ನಿರಾಶೆ,—ಈ ಎಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಿಫ್ಟನ ಗ್ರಂಥವನ್ನೋದಿ ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ಯಾವ ಯುಗ ದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿಯ ಮುಸಕನ್ನು ಬದಿಗೆ ಸರಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸ್ವಿಫ್ಟನು ತನ್ನ ಯುಗವನ್ನೂ ಆವರಣವನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಹೇಗೆ ವಿಡಂಬಿಸಿರುವನೆಂಬುದು ಕಂಡುಬರುವದು. ತನ್ನ ಕಾಲದ ರಾಜರು, ಮಂತ್ರಿಗಳು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಕಾಯಿದೆಪಂಡಿತರು,—ಇವರೆಲ್ಲರ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಿಫ್ಟನು ಖಂಡಿಸು ತ್ತಾನೆ ; ತನ್ನ ಯುಗದ ಮೋರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಹುಳುಕುಗಳಿಗೆ ರಾವುಗನ್ನಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಸಾಹಿತಿಯು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಒಂದು ಕೃತಿಯ ದೇಹವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಆವರಣದಿಂದ ಆತನು ದೊರಕಿಸಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ತತ್ವಮಾಲಿಕೆಯ ನಿರೂಪಣವೇ ಅದರ ಮನಸ್ಸು. ಸಾಹಿತಿಗಿದ್ದ ವಿನೋದ, ಕಲ್ಪಕತೆ, ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳೇ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಅವನ ದರ್ಶನವೇ ಆ ಕೃತಿಯ ಆತ್ಮ. ದರ್ಶನವು ಬರುವದು—'ಜೀರ್ಣಿಸಿ'ದ ಮೇಲೆ. ಅದಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣಗಳಿದ್ದರೂ ಅಂಥ ಕೃತಿಯು ಪ್ರಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗುವದು. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಯುಗದ ತತ್ವಮಾಲಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ನಿಂತಾಗ, ಆತ್ಮವಿದ್ದ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಮೆರುಗು ಇಲ್ಲವೆ ಕಾಂತಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಮೆರಗು ಬಿನ್ನಹ ಇಲ್ಲವೆ ಅಹಲ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವದಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ **ನಾಗರಿಕ**ದಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದರಂತೆ **ರಾಮಾಯಣ, ಮಾದ್ರಿಯ ಚಿತೆ**ಯಲ್ಲಿಯ ದೇಹ ಹಳೆ ಯದು ; **ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಕೋಟಿ** ಎಂಬ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯದು ನವೀನವಾದುದು. ಈ ಹೊಸತನದ ಮೆರುಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮಹೋನ್ನತವಾಗಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ ಅದರ ಕಾಂತಿಯೂ ಗಳಿಸಲರ್ಹವಾದುದು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ತತ್ಕಾಲ–ಅನಂತಗಳ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟುವದು. ಸಮ

ಕಾಲೀನತ್ವವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಒಂದು ಅಂಗದಲ್ಲಿ ಊನವಾದಂತೆ. ಇದು ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಬೇಕು.

ಆದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಬರಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಂಘದ ಸದಸ್ಯತ್ವದಿಂದ ಇಲ್ಲವೆ ಸಮತಾವಾದವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಗತಿಯು ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರಲಾರದೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವು ನೆನಪಿಡಬೇಕಲ್ಲವೆ ? ಯಾವ ಕೃತಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಅದನ್ನು ಯಾರೇ ಬರೆದಿರಲಿ,–ಮೊದಲು ಅದು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿದೆಯೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ಆಮೇಲೆ–ಅವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯಿದೆಯೆ ? ಇದ್ದರೆ ಎಂತಹ ಪ್ರಗತಿ ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬರುವವು.

ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ–ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಜೀವನಾದ್ಭುತಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವದು ನೂತನ ಬ್ರಹ್ಮದೇವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು. ಪೂರ್ಣ ದರ್ಶನದ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ದರೂ ಅದರ ವಿಸ್ತಾರವು ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸಾಹಿತಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವದಾದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ಒಲವಿದ್ದರೆ ಹಲವರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಪ್ರೀತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯೇ ಜೀವನಸರ್ವಸ್ವವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಅನಂತದ ದರ್ಶನವೇ ಅನನ್ಯ ಅನುಭವವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರು ಆದರ್ಶಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಮನ ಸೋತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಶರಣು ಹೋಗಿರುತ್ತಾರೆ. ನಿಷ್ಠುರ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬರು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೆ ರೋಮಾಂಚನೀಯತೆಯು(Romance) ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಅನುಭವಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ನಾವು ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಶಕ್ತ್ಯನುಸಾರವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸೋಣ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಒಲವು–ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಿಯತೆ–ಅಪ್ರಿಯತೆಗಳನ್ನೂ, ನಾವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನಾಗಿ ಉಳಿದ—ಒಲವುಗಳನ್ನೂ ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಹ ಲೇಖನ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಕೈಹಾಕುವದು ಬೇಡ. ಇದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಸಂಕುಚಿತವಾಗುವದು ; ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಗಡಗಳಾಗುವವು; ಅಲ್ಲದೆ ಜೀವನವನ್ನು ಪಾವನಗೊಳಿಸಲು ಹೊರಟ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯ ಉಂಟಾಗುವದು.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತವರುಮನೆಯಾದ ರಸ್ಯಾ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಶೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ; ರಾಜಕಾರಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿ,— ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಅನಂತ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಬದುಕುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಬೈಬಲ್ಲಿನ ವಿಜ್ಞಾನ–ತತ್ವಜ್ಞಾನಗಳೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದು ಹೊರಟ ಮಿಲ್ಟನ್ನನ ಕಾವ್ಯವು ಕಾವ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಆ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಇಂದು ಬುಡ

ಮೇಲಾದರೂ ಕಾವ್ಯದ ಕಾವ್ಯಗುಣಕ್ಕೆ ಸೋಲಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಗಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯ–ಶ್ರದ್ಧೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಅನುಭವದ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ಎಂಥ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲದು.

ಕಲೋಪಾಸಕರ ಆಂತರಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಪ್ರಗತಿಯು ಕಂಡುಬರುವದೆಂದು ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿತಷ್ಟೆ ? ಅನಂತದ ಉಪಾಸನೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ 'ಪ್ರಗತಿ'ಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮರ್ತ್ಯವಾಗುಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಕಲೋಪಾಸಕನ ಅನುಭವದ ತರಹದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ದಾರಿಯಿದೆ. ಇಡಿಯನ್ನು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿಸಿ ನೋಡುವದರಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಬಲ್ಲಿದರಷ್ಟೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವವೇ ಮಾನವ ಬುದ್ಧಿಯ ಏಳಿಗೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪಕತೆಯು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಮಹೋನ್ನತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ವೇದೋಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಅನುಭಾವಿಗಳು ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ನಿಟ್ಟಿಸುವಾಗ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಪರಿಗಳನ್ನೂ ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಶಾಲತೆ, ಜನಾಂಗಗಳ ವಿವಿಧತೆ, ಅಣುವಿನ ಅಣುತೆ, ಮಹತಿಯ ಭವ್ಯತೆ, ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಲಿರುವ ಜಾಗತಿಕ ಸಮಾಜದ ಸಾಂದ್ರತೆ, ವಿಜ್ಞಾನಯುಗದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ನವತೆ,—ಇವೆಲ್ಲ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಯುಗವು ಪ್ರಾರಂಭವಾದಂದಿನಿಂದ ಮಾತ್ರ ಎಂದೂ ಇಲ್ಲದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿಂದ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಸಾಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಏಕಮೇವತೆ–ಪೂರ್ಣತೆಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿದಾಗ ಅದು ಮೊದಲಿನವರ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂದ್ರತೆಯ ಅನುಭವವು ಇಂದು ನೆಲೆಯೂರಿ ನಿಂತಿದೆ ; ಪೂರ್ಣತೆಯದು ಇನ್ನೂ ಬರುವದಿದೆ ; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ.

ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯದ ನವರಸಗಳ ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ದಿವ್ಯ ಭಾವಗಳ ಹೊಳಹು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಈ ಭಾವಗಣವೇ ಅಲಂಕಾರ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಜೀವಾಳವಾಗುವ ಸಮಯವು ಬಂದಂತಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಸೋಪಾಸನೆಯಿಂದ ಅಗ್ನಿಯುಪಾಸನೆಯೆಡೆಗೆ ಹೊರಟಿಹುದೆಂದು ಹೇಳುವದರ ಅರ್ಥವೇ ಇದು. ನವರಸಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸ–ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರರು ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಆಂತರಿಕ ಜೀವನದ ದರ್ಶನವು ಅಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬರುತ್ತದೆ. ಡನ್, ಬ್ರೌನಿಂಗ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಭಾವನೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದ ಬುದ್ಧಿಯೂ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಡನೆ ಬೆರೆಯದ ಕಲ್ಪಕತೆಯೂ ಹೇಗೆ ತಾಕಲಾಡುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ, ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ, ಟಾಗೋರರ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿ ನವರಸಗಳು ಬರಿ ಬಣ್ಣ ಕೊಡಲು ಬಂದಿರುವದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನವೀನ

ಕಾವ್ಯದ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯು ಇಲ್ಲಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಎಣಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯವಿದು.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಗತಿಗಳ ಭವಿತವ್ಯವೇನು ? ವಸುಧೆಯೇ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದಂತಿರಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ವೃತ್ತಿಯು ಹವಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾನವನು ದೇವಮಾನವನಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕೆಂದು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಇವು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧಿಗಳಾದ ವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲ ; ಪೂರಕವಾದುವು. ಜಗತ್ತೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಮನೆಯಂತಾಗಿಯೂ ನಾವು ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ದ್ವೇಷ ಅಸೂಯೆಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರಿಸಿದರೆ,—ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಉಪಯೋಗವೇನು ? ಇಲ್ಲವೆ ಮಾನವರು ಅಂತರ್ಮುಖರಾಗಿ ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವು ಬಾಳಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ,—ಆಗ ಜಗತ್ತಿನ ಹಾಗು ಸಮಾಜದ ಭವಿತವ್ಯವೇನು ? ಈ ಎರಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಇಂದು ಒಂದನ್ನೊಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಭೂಲೋಕವು ಭೂವೈಕುಂಠವಾಗಬೇಕಲ್ಲದೆ ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ದೇವಮಾನವ ಜಾತಿಯಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಆರ್ಥಿಕ–ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹವಣಿಸಿದರೆ ಆಂತರಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅವನಿಗೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಹೃದಯ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ವಿದ್ಯೆಯು ಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ವಾಣಿಯು ಗರ್ಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಎಂತಹದೆಂಬುದನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಎರಡು ಮುಖಗಳೂ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಸಮಷ್ಟಿಗಳ ಭವ್ಯದಿವ್ಯ ಜೀವನದ ಒಂದೇ ಮಂತ್ರವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತಿವೆ.

ದಿಗ್ವಲಯಕೆ ಇದೊ ತೋರಣ
ಕಟ್ಟುವೆವಿಡಿ ಜಗಕೋರಣ
ತರುವೀ ಕಜ್ಜವೆ ಪೂರಣ–
ವೆಂದನು ಕವಿಯೊರ್ವ.
ಮುಗಿಲಂಗಳಕೀ ಕಂಗಳ
ದಿಟ್ಟಿಯ ನೀಳ್ವುದು ಮಂಗಳ ;
ಅದನುಳಿದೀ ಬಾಳ್ ತಂಗಳ–
ವೆಂದೊಬ್ಬನು ಸಾರ್ವ.

ಮನೆ ಮನೆ ವಿದ್ಯೆಗಳಾಗರ,
ಸುಖ–ಸಂಪತ್ತಿನ ಸಾಗರ–
ವಿರೆ ಮತ್ತಿನ್ನೀ ನಾಗರ
ನಂಬಿಕೆ ಬೇಡೆಂದ.
ಕವಿಯಿನ್ನೊಬ್ಬನು ಸಾರಿದ ;

ಇಲ್ಲಿಯು ಸುಖವನು ಮೀರಿದ
ಮೂಲ ಶಕ್ತಿಯನು ದೂರಿದ
ಹಿಗ್ಗೊ ಕೇಡಂದ.

ವಿದ್ಯುತ್ತನು ಪೂಜಿಸುವೆವು ;
ಗಾಳಿಯಲೆಯ ಯೋಜಿಸುವೆವು ;
ಸಂಸ್ಥಾಪಿಸಿ ರಾಜಿಸುವೆವು
ಸುಖವನೆಂದ, ಕವಿಯು.
ಮಿಂಚಿನಾಚೆಗಿದೆ ಕತ್ತಲು ;
ಮಾರ್ಮಲೆಯುತ ಸಾವ್ ಮುತ್ತಲು,—
ಬೆಳಕಾಗುವದಾಗೆತ್ತಲು :
ಎಂದನು ಅನುಭವಿಯು.

ಬಿಳಿದು, ಕರಿದು, ಹಳದಿ, ಕಪ್ಪು,—
ಎಲ್ಲ ಕೂಡಲೆಂಥ ಒಪ್ಪು !
ಎಲ್ಲ ಜನಾಂಗಗಳ ತಪ್ಪು
ತೊಡೆವೆನೆಂದವನು.
ಜನಾಂಗಗಳ ಮೇಲಿನಂಗ
ನೋಡು ! ಕೋರಿ ನಿನ್ನ ಸಂಗ
ನಿಂತ ದೇವತೆಗಳ ಪಾಂಗ !
ಎಂದು ನುಡಿದನಿವನು.

ಹುಟ್ಟಿದೊಡನೆ ಬರುವ ಅನ್ನ
ಬಿಡದು ಹುಟ್ಟದವನ ಬೆನ್ನ.
ಮುಗಿಯಿತಿನ್ನು ಬವಣೆ-ಬನ್ನ-
ವೆಂದುಸುರಿದನವನು.
ಬಂತು ಬೇರೆ ಬನ್ನದ ಯುಗ.
ದುಃಖವಿಲ್ಲದಿಹುದೆ ಜಗ ?
ಗುರಿಯಪ್ಪುದು ಶಾಶ್ವತ ಸೊಗ-
ವೆಂದಾಡಿದವನಿವನು.

ವ್ಯಷ್ಟಿಗಧಿಕತರ ಸಮಷ್ಟಿ.
ಇನ್ನು ಪೂರ್ಣವಿರಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ.
ಸಕಲರಿಗೂ ಪುಷ್ಟಿ-ತುಷ್ಟಿ-
ಶಾಂತಿಯೆಂದನವನು.

ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯಲಿ ನಿಂತು,—
ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಬಾಳ್ವುದೆಂತು ?
ಎಂದು ನರನು ಚಿಂತೆಯಾಂತು
ಕುಸಿವನೆಂದನಿವನು.

ಈ ವಾದಕೆ ಪಾಂಥಸ್ಥ
ನುಡಿದನಲ್ಲಿ ಆ ತ್ರಯಸ್ಥ,
ವರ ಗೃಹಸ್ಥ, ಯೋಗಸ್ಥ ;
"ಈ ಸಮಷ್ಟಿಯೆಲ್ಲಿ
ವ್ಯಕ್ತಿಗಳುಜ್ಜುಗವಿಲ್ಲದೆ ?
ಸಮಷ್ಟಿಯಿದರ ಸಖವಿಲ್ಲದೆ
ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಕಲ್ಲೆದೆ
ಅರಳುವದಿನ್ನೆಲ್ಲಿ ?"

ಪಾಂಥಸ್ಥನು ಹಾದಿ ಹಿಡಿದ ;
ಜೀವ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿದ ;
ಆದರೆ ವಾದವನು ತಡೆದ
ಎಂದು ಹೇಳ್ವುದೆಂತು ?
ವ್ಯಷ್ಟಿ ಮೊದಲೊ ? ಈ ಸಮಷ್ಟಿ
ಮೊದಲೊ ? ಎಂದು ಕೇಳಿ ಮುಷ್ಟಿ-
ಯುದ್ಧ ಗೆಯ್ವರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿ
ತುಂಬಿ ಪ್ರಳಯ ಬಂತು !

ಕವನದಲ್ಲಿಯ ಈ ತ್ರಯಸ್ಥನ ನಿಶ್ಚಿಂತತೆಯೂ ಯೋಗ್ಯತೆಯೂ ನನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲ ; ಆದರೆ ಅವನ ಆಸೆಯು ಮಾತ್ರ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಜೀವಕಳೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ವಾದದ ಸಲುವಾಗಿ ವಾದ ಹಾಕುವ ಹಂಬಲ ಹೋಗಿ ಜ್ಞಾನಲಾಲಸೆಯೂ ತಾಳ್ಮೆಯೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತಮಗೆ ತಾವೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವವು. ವಾದದ ತಿರುಳನ್ನರಿಯದೆ ಸಹ ಅನೇಕ ಸಲ ನಾವು ವಾದಿಸಿ ಧೂಳಿಯೆಬ್ಬಿಸುತ್ತೇವೆ. ಇದೂ ಬಯಲಾಗಬೇಕು. ಶುದ್ಧಾಂತಃಕರಣದಿಂದ ನಿರ್ಮಲ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಸತ್ಯಾಂಶವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ತಡವಾಗದು.

ಕಾವ್ಯದ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು

"ಇದು ನಿಮ್ಮ ಕನಸೇನು ?" ನರಹರಿ ಕೇಳಿದ.

"ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕನಸೆಂದು ಬರೆದರೇನು ತಪ್ಪು ? ಇದೊಂದು ಪ್ರಬಂಧವಾಗಬಹುದಲ್ಲ ?" ಪಾಟಣಕರನು ಹೇಳಿದ.

"ಆಗಬಹುದು." ನರಹರಿಯು ಮಾತನಾಡಿದನು. "ಆದರೆ ನನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ವಪ್ನದ ಜವನಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಚ್ಚುವದಕ್ಕಿಂತ, ಕನಸುಗಳಿತ್ತ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇಕೆ ಮೂಡಿಸಬಾರದು ? ನಾನೊಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ." ಭಾವೋದ್ರೇಕದಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಿರುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ ನರಹರಿಯು ತನ್ನ ಕವಿತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದನು. ಸುತ್ತಲಿನ ರಮಣೀಯ ದೃಶ್ಯವೇ ತನ್ನ ಹೃದಯದ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಡಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿತು.

"ಈ ಪ್ರಪಂಚದಂಚಿನಲ್ಲಿ
ಮೆರೆವ ಕಡಲಿನಾಳದಲ್ಲಿ
ಬಾಳ ದ್ವೀಪ ಸಾಗಿದೆ.
ಕೆಳಗೆ ನೀರು, ಮೇಲೆ ಮುಗಿಲು ;
ದಿಕ್ಕುದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ದಿಗಿಲು :
ಕೊನೆಯೆ ಕಾಣದಾಗಿದೆ.

ನೋಡಿದೆಂಥ ಮಹಾದ್ವೀಪ !
ಹಚ್ಚಿರುವರು ಒಂದು ದೀಪ
ತುದಿಗಂಬದ ತಲೆಯಲಿ !
ಒಗುಮಿಗುತಿರುವಾ ಪ್ರಕಾಶ–
ಕಂದು ತುಂಬಿತಾಕಾಶ ;
ಪ್ರತಿಬಿಂಬವು ಅಲೆಯಲಿ.

ತರುಲತೆಗಳು ತುಂಬಿ ಬೆಳೆದು
ದ್ವೀಪದ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಮೊಳೆದು
ಹಸಿರು ಮಾಡುತಿದ್ದವು.

ತಣ್ಣೆಲರೇ ತಣಿಯುವಂದು
ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲನು ತಿಂದು
ಹಕ್ಕಿ ಹಾಡುತಿದ್ದವು.

ಇಂಥ ಚೆಲುವು ; ಇಂಥ ನಿಧಿಯು !
ದ್ವೀಪಕಿಹುದದೆಂಥ ವಿಧಿಯೂ !
ತಳವನೂರದಿರುವದು !
ಗಾಳಿ ಬಂದು ನೂಕಿದತ್ತ
ಮನವು ಎಣಿಕೆ ಹಾಕಿದತ್ತ
ದ್ವೀಪ ತಿರುಗತಿರುವದು

ಚರಂತಿ–ದ್ವೀಪವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ
ಆದರ ಸರಕನೆಲ್ಲ ಇಳಿಸಿ–
ಕೊಂಬ ಹರದನಾವನೊ !
ಒಡೆದು ಹೋಗಿ ನೀರಿನಾಳ–
ವನ್ನು ಸೇರದಂತೆ ಬಾಳ
ದ್ವೀಪವಾವ ಕಾವನೊ !

ಈ ಪ್ರಪಂಚದಂಚಿನಲ್ಲಿ
ಮೆರೆವ ಕಡಲಿನಾಳದಲ್ಲಿ
ಬಾಳ ದ್ವೀಪ ಸಾಗಿದೆ.
ಕೆಳಗೆ ನೀರು, ಮೇಲೆ ಮುಗಿಲು ;
ದಿಕ್ಕುದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ದಿಗಿಲು :
ಕೊನೆಯೆ ಕಾಣದಾಗಿದೆ."

"ನಿಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿಯಿದೆ ನೋಡಿರಿ ! ಎಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ ! ಇದರರ್ಥವೇನು ?" ಪಾಟಣಕರನು ಕೇಳಿದ.

"ಚಿರವೈಭವಶಾಲಿಯಾದ ನಮ್ಮ ಸಂಸಾರವು ಒಂದು ದ್ವೀಪದಂತೆ. ಆ ದ್ವೀಪ ದಲ್ಲಿ ನಯನಮನೋಹರವಾದ ಸೌಂದರ್ಯವು ಹಾಸಿದೆ. ಅದರ ಸುತ್ತೆಲ್ಲ ಸುವಾಸನೆ ಇಡಗಿದೆ. ಆದರೆ ದ್ವೀಪಕ್ಕೆ ತಳವೇ ಇಲ್ಲ. ಅಸಹಾಯವಾಗಿ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ತೇಲುತ್ತಿದೆ."

"ಅಹಾ ! ಎಂಥ ಕಲ್ಪನೆ !" ಪಾಟಣಕರನು ಬೆರಗಾದ.

"ನಮ್ಮ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯಿದೆ, ನೆಲೆಗಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಗಾಳಿಯೋಟವಿಲ್ಲ. ಅದು ನಿಮಗೇ ಸಲ್ಲಿತು !"

"ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಗಾಳಿಯೋಟವಿದೆ. ನಿಮಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ" ನರಹರಿಯು ನಗುತ್ತ ನುಡಿದ.

"ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವದೇ ಕವಿಯ ಕಾರ್ಯ. ನೀವು ಇಷ್ಟು ತಿಳಿಯಾದುದೆಂತು ? ನೀವು ಕವಿಯಲ್ಲ ; ಕಾವ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದ್ದೀರಿ !" ಪಾಟಣಕರನೆಂದ. ಅದೊಂದು ಅವನಿಗೆ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

"ದೇಶಕಾಲದ ನೆನಹನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕು. ದಿಗಂತ ಸೌಂದರ್ಯದೊಡನೆ ಒಂದಾಗಲು ಹವಣಿಸಬೇಕು. ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಅನಂತ ತತ್ವವನ್ನು ಜಾಗ್ರುತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಆದಿಯಂತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ದೇವನ ಪಲ್ಲವಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡತೊಡಗಬೇಕು. ಆಗ ಮತ್ತೆ ದೇಶಕಾಲದ ನೆನಹು ಮರಳುವದು. ಮರೆತು ಹೋದ ಪ್ರಪಂಚವು ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸುವದು. ಎಲ್ಲವೂ ದಿವ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನವೋನವವಾಗಿ ಕಾಣುವವು. ಜೀವದ ಜಡತೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವದೇ ಕಾವ್ಯಯೋಗ. ಮೊದಲು ತೆರೆಮರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಬರಮಾಡಬೇಕು !"

"ಓಹೊ ! ತಿಳಿಯಿತು ನಿಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಹೊಳಹು. ನನ್ನ ದಾರಿ ಬೇರೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ದೇಶಕಾಲವನ್ನು ಹಿಡಿದೇ ಹಾಡಬೇಕು. ಕಂಡ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತ ಕಾಣದ್ದರ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಬೇಕು. ಸೀಮೆಯಿದ್ದುದನ್ನು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ನಿಃಸೀಮದ ತೊಡಕನ್ನು ಬಿಡಿಸಬಹುದು ! ಮರಣಾಧೀನ ವಸ್ತುವಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಮರಣಾತೀತವಾದ ವಸ್ತು ಕಾಣಬಹುದು."

"ಅದೊಂದು ವಿಧ, ಈ ಎರಡು ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸುವ ಬಾಂದಿನ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಭೆಟ್ಟಿ !" ನರಹರಿಯು ಹೇಳಿದ.

ಪಾಟಣಕರನು ಇದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ. ಮಾತಿನ ಭರದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದ : "ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನನ್ನ ಕವನಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. 'ವಿಲಾಯತಿಯಿಂದ ಬಂದ ವರ' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಮಾಜದ ಕುಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದೇನೆ. 'ನನ್ನ ಚಿತ್ರ' ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಿರುವ ನೀತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. 'ದುಃಖ ಬೇಡ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಸಂಕಟಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದೇನೆ. 'ಆರ್ಯಾವರ್ತ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಕೊರಗಿದ್ದೇನೆ. ಟೊಂಗೆಗಳನ್ನು ನುಂಗುತ್ತ ಬೇರಿನ ಕಡೆಗೆ ಧಾವಿಸುವ ವೃತ್ತಿ ನನ್ನದು. ಬೇರನ್ನು ನುಂಗಿದ ಮೇಲೆ ಟೊಂಗೆಯೆಂದು ನಿಮ್ಮ ಹರಿದಾಟವಲ್ಲವೆ ?"

"ಸತ್ಯವಿದು ನಿಮ್ಮ ಮಾತು. ಆದರ್ಶಮಯ ಸಮಾಜದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದ ದುಃಖಗಳು ನನಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಕಲಾ–ನೀತಿಗಳ ಬುಡದಲ್ಲಿರುವ ಜೀವನ–ತತ್ವವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾನು ನೀತಿಯ ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ನನಗೆ ಮೊದಲು ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ; ಆಮೇಲೆ

ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ! ಪರಮಾತ್ಮನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉಸಿರೆಂದು ತಿಳಿದಾಗಲೇ ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯು ಮನದಟ್ಟಾಗುವದು !"

"ನೀವು ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಅನಂತವನ್ನೇ ನಂಬುವಿರಿ. ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಕನಸಿನ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೇ ವಿಹರಿಸುವಿರಿ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವದು ಯಾವ ತಂತಿ ?" ಪಾಟಣಕರನು ಕೇಳಿದನು.

"ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಿಡಿಯುವದೇ ನನ್ನಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಜೀವನವು ದಿವ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನದು ? ಅಂತರಂಗದ ಈ ತರಂಗಸಂಗೀತವೇ ಕಾವ್ಯದ ಉಸಿರಾಗಿದೆ. ಹಂಬಲವನ್ನೂ ಅದರ ವಿಜಯವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ ನೀವು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಸಾಧನೆಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ."

"ಅದಾವ ಭೇದ ?" ವಿಷ್ಣು (ಪಾಟಣಕರನು) ಕೇಳಿದನು.

"ಭಾವನೆಗಳ ಆವಿರ್ಭಾವಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿ-ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮೇಳ ಬೇಕು. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚು ; ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಮಾಣ ಹೆಚ್ಚು. ಇವೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಭಾವನೆಯೊಡನೆ ಸಮರಸವಾದಾಗ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂತು ಮಹಾಪೂರ !" ನರಹರಿಯು ಹೇಳಿದನು.

"ಅಂದರೆ ? ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಸಿರಿ."

"ಅದೋ ನೋಡಿರಿ ! ಸಿಂಹಗಡವನ್ನು ! ಇಲ್ಲವೇ ಪುಣೆಯನ್ನೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿರಿ. ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿವೆಯೇ ಸಾವಿರ ಕಂಬದ ಬಸದಿ ? ವಿಜಯ ವಿಟ್ಠಲನ ಗುಡಿ ? ಹೊಯ್ಸಳರ ಕೆತ್ತನೆಯ ಕೆಲಸ ? ಶಾರದಾಂಬೆಯ ಮೂರ್ತಿ ? ನನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ವೈಭವವು ಮಿಂಚುವದೆಂದು ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಸುರಿನ ಮೇಲೆ ಬಣ್ಣ ; ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನನ್ನ ಕಾವ್ಯಾಂಗವು ಊನವಾದಂತೆ. ನಿಮ್ಮದು ಬೇರೆ, ಸಿಂಹಗಡದ ಮೇಲೆ ತಾನಾಜಿಯು ಮಡಿದನೆನ್ನಿರಿ. ಅವನ ಕೈಕಡಿದು ಬಿದ್ದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಿಲಾಹಸ್ತವನ್ನು ಕೆತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವಿರೆನ್ನಿರಿ. ಅದೊಂದು ಪ್ರತೀಕ ಸಾಕು ನಿಮಗೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನಿಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಯು ಚೇತನಗೊಳ್ಳುವದು ; ಹೃದಯವನ್ನು ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲವಾಗಿಸುವದು. ಜಗತ್ತನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಂಬಿದ ನಿಮಗೆ ಮಾನವನ ನಡೆವಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಅವನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಳವಿರದಿದ್ದರೆ ಹೋಗಲಿ ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸದ್ಗುಣಗಳಿಗೆ ಮನೆಯಾಗಬೇಕವನು. ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ, ದೇಶಪ್ರೀತಿ, ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆ,—ಇವೆಲ್ಲ ಗುಣಗಳಿಷ್ಟೆ ಕಾವ್ಯಜೀವಿತವೆಂದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನೀವು ತಿಳಿಯುವದುಂಟು, ಅನಂತ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅವನ ಜೀವನದಿಂದ ಬಾಧೆ ಬರದಿದ್ದರಾಯಿತು. ನನ್ನ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆ. ಜಗತ್ತಿಗಿಂತ ಅನಂತವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಂಬಿದವನು ನಾನು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನನಗೆ ಕಾವ್ಯಜೀವಿತವು ಬೇಕು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನಿಂದ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಹಾಯವಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಮಾಜದ ದಾಸಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡದೆ ನನ್ನ ಜೀವನದ ರಾಣಿಯನ್ನಾಗಿಸಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ. ಸಮಾಜಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು

ಕೈಗತ್ತಿಯಂತೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಅನಂತವನ್ನು ಸಂತೋಷಗೊಳಿಸಿ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೆಳಸುವವರು ನೀವು. ಅನಂತವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾನು ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಅನಂತವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಯೋಗವಾಗಿಸಲೆಂದು ಹವಣಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಜೀವನದಿಂದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬಾಧೆ ತಟ್ಟದಿದ್ದರಾಯಿತು. ಅದೊಂದೆ ನನಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಣ !"

"ಇವೆರಡು ಸ್ವಭಾವರೀತಿಗಳು ಕೂಡಿದಾಗ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾಪೂರವೆಂದು ನೀವು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವೆ ?" ವಿಷ್ಣು ನಕ್ಕು ಕೇಳಿದನು.

"ಅಹುದು ಅದು ಮಾತ್ರ ನಿಜ." ನರಹರಿಯು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟನು. "ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲ ನೀನು ಹೇಳಿದ ಮಾತೊಂದೇ ರೂಢಿಯಾಗಿದೆಯೇನು ?" ವಿಷ್ಣು ಕೇಳಿದನು.

"ಹಾಗೆಂದಿಗೂ ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ರೀತಿ–ಪಂಥಗಳ ಕವಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ನಾನು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಕನ್ನಡದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ."

ಗೆಳೆಯರಿಬ್ಬರೂ ಬಹಳ ಹೊತ್ತಿನ ವರೆಗೆ ಸರಸ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಕಳೆದರು. ಅವರಿಬ್ಬರು ಎರಡು ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿದ್ದರೆಂದು ತಿಳಿಯುವದು ದುಸ್ತರವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸ್ವಭಾವರೀತಿಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿರಬಹುದಲ್ಲವೆ ?

(ಇಜ್ಜೋಡಿನಿಂದ)

ಪ್ರಗತಿಪರ ಕವಿ ಶೆಲ್ಲಿ

ಕವಿಯು ಕಾವ್ಯವು ಕೊನರಬೇಕಾದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಲಾಲಸೆ ಬೇಕು. ಇಲ್ಲ ದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಕಾವ್ಯವು ಕೊಳೆನೀರಾಗುವದು. ಹರಿಯುವ ಹೊನಲಾಗಬೇಕಾದರೆ ಕವಿಯೂ ಹೊನಲಂತೆ ಹರಿಯಬೇಕು.

ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ ಕವಿಯು ಅನುಭವಪ್ರಗತಿಯು ಒಳ್ಳೇ ಭರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಯಿತು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ನಿಸರ್ಗಪೂಜೆ, ಜಾನಪದ ಜೀವನದ ಮುಗ್ಧ ಸುಖದುಃಖ,– ಇವೆಲ್ಲ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಅವನ ತಾರುಣ್ಯವು ಗತಿಸಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಕುಂಠಿತವಾಯಿತು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥನು ಹಾಡಿದ್ದನ್ನೇ ಹಾಡಲೆಸಗಿದನಲ್ಲದೆ ಹಾಡಬಾರದ್ದನ್ನೂ ಹಾಡಿದನು. ಇಳಿ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ದಿ ಎಕ್ಸ್‌ಕರ್ಶನ್ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಓದಬೇಕಾದ ಭಾಗ ಬಹು ಸ್ವಲ್ಪ ; ಉಳಿದುದೆಲ್ಲ ರಗಳೆ. ಅವನು ಮೊದಲು ಬರೆದ ಕಾವ್ಯ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. ಹಿಂದಿ ನಿಂದ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದು. ಸ್ವಿನ್‌ಬರ್ನನ ಗತಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ. ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಿದ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹವು ಲಂಡನ್ ಪಟ್ಟಣವನ್ನೆಲ್ಲ ದಂಗುಬಡಿಸಿತು. ಅಟಿಲಾಂಟಾ ಎಂಬ ಅವನ ಕಾವ್ಯಮಯ ದೃಶ್ಯವು ಜನರನ್ನು ಮೋಹಿಸಿತು. ಆದರೆ ಸ್ವಿನ್‌ಬರ್ನನ ಅನುಭವವು ಹಿಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಸಂಕುಚಿತವಾಯಿತು. ಅವನು ಮುಂದೆ ಬರೆದ ಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ವತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ; ಕಾವ್ಯ ತೀರ ಕಡಿಮೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ನಾವು ಚಾಸರ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮಿಲ್ಟನ್ ಮುಂತಾದ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಅನುಭವವು ಮುಂದು ವರಿಯುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಕವಿಯ ಆಂತರಿಕ ಜೀವನವು ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತ ಸಾಗಿದೆ. ಅದರೊಡನೆ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿಯೂ ಛಂದದಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೆಯು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತ ನಡೆದಿದೆ.

ವಿಶಾಲವಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಲಾಲಸೆಯಿದ್ದರೂ ಸಾವು ಬಂದು ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೋದಂಥ ಕವಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸ್ನೇಹಿತನಾದ ಮಾರ್ಲೋ ಎಂಬಾತ ಇಂಥ ಕವಿಯು. ಶೆಲ್ಲಿ, ಕೀಟ್ಸ್ ಎಂಬವ ರಾದರೂ ಇದೇ ಮಾಲಿಕೆಯವರು.

ಶೆಲ್ಲಿಯು ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ 29 ವರ್ಷದವನಾಗಿದ್ದ. ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು 1792 ರಲ್ಲಿ ; ತೀರಿಕೊಂಡದ್ದು 1821 ರಲ್ಲಿ. ಒಂದು ನೌಕೆಯಲ್ಲಿ ಪಯಣ ಬೆಳೆಸು

ತ್ತಿದ್ದಾಗ ಬಿರುಗಾಳಿಯೆದ್ದು ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಮುಳುಗಿಹೋಯಿತು. ಮುಳುಗಿದವರನ್ನು ಸಮುದ್ರವು ಎಂದೂ ತಿರುಗಿಕೊಡುವದಿಲ್ಲ !

ಇನ್ನೂ ಬದುಕಿದ್ದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠತಮ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಒಬ್ಬನಾಗುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಅರವಿಂದ ಘೋಷರೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅವನು ಜೀವಿಸಿರುವಾಗ ಅನುಭವಕ್ಕಾಗಿ ಪಟ್ಟ ಕಷ್ಟವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಸತ್ಯಾಂಶವು ತಾನೆ ಗೊತ್ತಾಗುವದು. ಶೆಲ್ಲಿಯ ತಂದೆಯು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ಸರದಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದನು. ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ತನ್ನ ದೇಶದ ಧಾರ್ಮಿಕ ರೀತಿ–ವಿಶ್ವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂಬದಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ಆಸ್ತಿಯ ಮೇಲಿದ್ದ ಅವನ ಬಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವೆನೆಂದು ತಂದೆಯು ಹೆದರಿಕೆ ಹಾಕಿದನು. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೆದರಲಿಲ್ಲ. ತಂದೆಯು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿಯೇ ಬಿಟ್ಟನು. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಎಂದಿಗೂ ಅವನಿಗೆ ಶರಣು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ವಿವಾಹದಲ್ಲಿ ಅತಿಭೌತಿಕ ಪ್ರೇಮವೇ ಧ್ಯೇಯವಿರಬೇಕೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಸಾರಿ ಹೇಳಿದನು ; ಸ್ವತಃ ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಈ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದನು. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಲಂಡನ್ ಪಟ್ಟಣವೇ ಅವನಿಗೆ ಬಹಿಷ್ಕಾರ ಹಾಕಿತು. ದೇಶತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯದ ಕೊನೆಯ ವರುಷಗಳನ್ನು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ !

ಅಯರ್ಲಂಡ್ ದೇಶದ ಹೀನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಕರುಣೆ ಬಂತು. ಅವನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪ್ರಿಯನು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ–ಪ್ರೇಮಗಳು ನೆಲೆಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹೆಣಗಾಡಿದನು. ತನ್ನ ತರುಣ ಪತ್ನಿಯೊಡನೆ ಅಯರ್ಲಂಡ್ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಚಳವಳಿಯನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದನು ; ಹಸ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಂಚಿದನು ; ಅಂದಿನ ಐರಿಶ್ ಜನರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಯರ್ಲಂಡದ ಸಲುವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದನು !

ಬ್ಯಾಂಕಿನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಹಣವು ಪ್ರತಿ ತಿಂಗಳ ಮೊದಲನೆಯ ವಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೂಡಲೆ ಅವನು ಅದನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಒಂದು ಭಾಗ ಬಡ ಜನರಿಗೆ ದಾನವೆಂದು ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ ಅವನ ಮನೆಯ ಖರ್ಚಿಗಾಗಿ !

ಓದುತ್ತ ಕುಳಿತಾಗ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ದೇಹಭಾನವೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಊಟಮಾಡಿದ್ದನ್ನೂ ಕೂಡ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು "ಮೇರಿ ! ನನ್ನ ಊಟವಾಗಿದೆಯೆ ?" ಎಂದು ತನ್ನ ಪತ್ನಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದನು !

ಒಮ್ಮೆ ಆತನು ಸಮುದ್ರ ದಂಡೆಯ ಮೇಲಿದ್ದ ಒಂದು ಬಂಗಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ತನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಎಂಬಾತನ ಹೆಂಡತಿ–ಮಕ್ಕಳನ್ನು ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ದನು. ದೋಣಿಯು ಸುಮಾರು ಒಂದೆರಡು ಮೈಲು ಸಮುದ್ರದ ಮೇಲೆ ಹೋಗಿತ್ತು. ಬರುಬರುತ್ತ ಉದಧಿಯ ಆಳವನ್ನು ನೋಡುವದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹುಟ್ಟು ಕಡಿಯುವುದನ್ನೇ ಮರೆತನು ! ಸಮುದ್ರವನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನಿಗೆ ಮರಣದ ನೆನಪಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮರಣವೇ ನಮಗೂ ಅನಂತ ಶಕ್ತಿಗೂ ನಡುವಿದ್ದ

ತೆರೆಯೆಂದು ಆತನು ತಿಳಿದಿದ್ದನು. ಹುಟ್ಟು ಕಡಿಯುವದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು "ಈ ದಿವ್ಯ ಗೂಢವನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಇದೇ ಹೊತ್ತು!" ಎಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಉದ್ಘೋಷಿಸಿದನು. ಅದೊಂದು ಸಮಾಧಿ ಅವನಿಗೆ; ಎಚ್ಚರವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಗಾಬರಿಯಾದ ಜೇನ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸಳು ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು "ಇದು ಗೂಢವನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಹೊತ್ತಲ್ಲ; ಊಟ ಮಾಡುವ ಹೊತ್ತು; ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹಸಿವೆಯಾಗಿದೆ" ಯೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ರಮಿಸಿ ತಿರುಗಿಸಬೇಕಾದರೆ ಸಾಕುಬೇಕಾಗಿ ಹೋಯಿತು!

ಈ ಕವಿವರ್ಯನು ಬರೆದ ಕೊನೆಯ ಕಾವ್ಯವೆಂದರೆ,—**'ಬಾಳ ಮೆರವಣಿಗೆ!'** ಅದನ್ನು ಅರ್ಧ ಬರೆದಿಟ್ಟಾಗಲೇ ಕವಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಕೊನೆಯ ಸಾಲು ಮನೋವೇಧಕವಾಗಿದೆ: **"ಆಗ ಬೆಸಸಿದೆ: ಉಸಿರು ಜೀವನವಿದೇನಿದೆಂದು."** ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಶೆಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆತ ಉತ್ತರವೂ ಘನತರವಾದದ್ದು. ಅದಿರಲಿ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದವನಲ್ಲಿ ಕವಿ ಹೃದಯವಿರುವದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನಾವ ಸಾಕ್ಷಿಯೂ ಬೇಡ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ದೊರೆತ ಉತ್ತರದ ಘನತೆ-ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಮೇಲೆ ಕವಿಕೃತಿಯ ಗೌರವನಿರ್ಣಯವು ಅವಲಂಬಿಸುವದು. ಶೆಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ದೇಶ-ಕಾಲ ಮಾನವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ. ಎಲ್ಲ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದ್ದೂ ಇದೇ.

ಯಾವ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೂ ಅರಿಯದೆ ಬ್ರಹ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೊಂದು ಮನದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಿರಲು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿ ಜೀವನವನ್ನು ನಾವು ಹಿರಿದಾಗಿಸಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಉತ್ತಮ ಶಂಕರಾದ್ವೈತಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೆ ಕಾಂಟ್ ಮೊದಲಾದವರ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ಥ ಹಾಗು ಕೋಲರಿಜ್‌ರ ಕಾವ್ಯವನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟರೆ ಆತ್ಮೋನ್ನತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಸಾಧನೆಗಳೇನೂ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ದೇವರು' (God) ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಬರಿ ಭ್ರಮೆಯೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಸಾರಿದ. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ದೇವಭಕ್ತರು ಸಿಗುವದು ವಿರಳ. ಮದುವೆಯೆಂಬುದು ಸಮಾಜವು ಹೂಡಿದ ಅನ್ಯಾಯದ ಸಂಸ್ಥೆಯೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ. ಆದರೆ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಂಡ ಆದರ್ಶಮಯತೆಯು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕರಿಗೆ ದಾರಿದೀಪವಾಗಿದೆ. 'ಅರಸ'ನೆಂಬ ದೂಷಣಾರ್ಹವಾದ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಜನತೆಯು ಮಣ್ಣುಗೂಡಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಮತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾನವ ಜಾತಿಯು ಹೇಗೆ ದೈವಿಕವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ತನ್ನ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ, ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಪುರುಷ ವನಿತೆಯರ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ, ಶೆಲ್ಲಿಯು ಜಗತ್ತಿಗೆ ತೋರಿಸಿದ.

ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಾಳಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಬರೆದ ಕವನಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಅನುಭವದ ಹೆದ್ದಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಪರಂಪರೆಯಿಲ್ಲದ ಅನುಭವವನ್ನೇ

ಶೆಲ್ಲಿಯು ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ. **'ಪಡುವಣದ ಗಾಳಿಗೆ'** ಎಂಬ ಕವನದಲ್ಲಿ ಮರುತನನ್ನು ; **'ಎಪಿಸಾಯ ಕಿಡಿಯನ್'** ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅಮರ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ; **ಎಲ್ಯಾಸ್ಟರ್'** ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆಯನ್ನು ; **'ಎಡೊನಿಸ್'** ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಸ್ಥಲವನ್ನು ; **'ಪ್ರಮಿಥಿಯಸ್ ಅನ್‌ಬೌಂಡ್'** ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇವಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಉದಯವನ್ನು : ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪರಿಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಕಂಡ ಗುರುತಿಸಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸವಿಯಾಗಿ ಹಾಡಿದ.

"ಸಣ್ಣವನಿದ್ದಾಗ ನಾನು ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ್ದೆ. ಗುಹೆ ಗಂಹ್ವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಳುಬೀಳುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಚಿಕ್ಕಬೆಳಕಿನ ಅಡವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಂಜುತಂಜುತ್ತ ಮೃತರಾತ್ಮಗಳೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಲು ದೊರೆಯಬಹುದೆಂಬ ಹಿರಿಯಾಸೆಯಿಂದ ನಾನು ಹುಡುಕಾಡಿದೆ. ನಮ್ಮ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ವಿಷನಾಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಉಚ್ಚರಿಸಿ ನೋಡಿದೆ. ನನ್ನ ಕರೆಯೆಲ್ಲ ಅರಣ್ಯಧ್ವನಿಯಾಯಿತು ಅವು ನನಗೆ ಕಾಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಬಾಳುವೆಯ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಆಳವಾಗಿ ಧೇನಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ—ಹೂ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಸುದ್ದಿ ಬೀರುವ ಪ್ರಾಣವಾಯುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಮರುತರು ಒಲಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ,—ಒಮ್ಮೆಲೆ ನಿನ್ನ ನೆಳಲು ಬಿದ್ದಿತು ನನ್ನ ಮೇಲೆ ! ಆಗ ನಾನು ಉನ್ಮಾದದಿಂದ ಕೈ ಜೋಡಿಸಿದೆ, ಚೀರಾಡಿದೆ !" ಎಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ತಾನು ಕಂಡ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಮಾನವೀಯ ರೂಪ-ಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿನ್ನ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ನೀನು ಪವಿತ್ರವಾಗಿಸುವಿ. ಓ ! ಸೌಂದರ್ಯವೆ ! ನೀನು ಮರೆಯಾಗುವದೇಕೆ ? ಮರೆಯಾಗಿ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕಂದರದಂತಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಜಗತ್ತನ್ನು ಹಾಳುಬೀಳಾಗಿಸುವದೇಕೆ ?" ಎಂದು ಸೌಂದರ್ಯದಧಿದೇವತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಾನು ಸಂತತವಾಗಿ ನಿನ್ನನ್ನೇ ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದೇನೆ ; ನಿನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನೇ ಒಸೆದಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ತನ್ನ ಹೃದಯವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಒಮ್ಮೆ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದರ್ಶನವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಆತನು ತನ್ನ 'ಎಲ್ಯಾಸ್ಟರ್' ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ : "ಮುಸುಕು ಹೊತ್ತ ಮಾಯಾಂಗನೆಯೊಬ್ಬಳು ಗಂಭೀರ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಲ್ಲನೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ತನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಕುಳಿತಂತೆ ಕವಿ ಕನಸು ಕಂಡ. ಸಮಾಧಿಪರವಾದ ವಿಚಾರದ ಶಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಸಿದ ತನ್ನಾತ್ಮದ ಧ್ವನಿಯಂತೆಯೇ ಅವಳ ಧ್ವನಿಯಿದ್ದಿತು. ಗಾಳಿ-ಕಾಳ್ಪುರಗಳ ಮೇಳದನಿಯಂತೆ ಅದರ ಸಂಗೀತಾಲಾಪವಿದ್ದಿತು. ಚಣಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಮಾರ್ಪಡುವ ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣಗಳುಳ್ಳ ಅದರ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಅಂತರಾತ್ಮವು ಸಿಕ್ಕು ನೇತಾಡಹತ್ತಿತು. ಕವಿಗೆ ಪ್ರಿಯತಮವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಆ ಲಲನೆಯು ಸಂಗೀತಿಸಿದಳು. ಜ್ಞಾನ, ಸತ್ಯ, ಶೀಲ, ದೈವಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ಉತ್ಕಂಠೆ, ಕಾವ್ಯ,—ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕವಯಿತ್ರಿಯಾಗಿಯೇ ಆಕೆ ಹಾಡಿದಳು. ಒಡನೆ ಆಕೆಯ ಪವಿತ್ರ ಮನಸ್ಸಿನ ಗಂಭೀರ ಲಹರಿಯಿಂದ ಆಕೆಯ ಮೈಕಟ್ಟಿನ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಮಹಾಜ್ವಾಲೆಯೊಂದು ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿತು. ಆಗ

ಆಕೆಯ ಆಕ್ರೋಶವು ಹಿರಿದಾಯಿತು. ದೈನ್ಯದಿಂದ ಆಕೆಯ ವಾಣಿ ಜೋಲಿಹೊಡೆದು ಅನುಕಂಪಿಸಿತು, ಬಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಗರಿಸಿತು. ವಸ್ತ್ರಾಭರಣವಿಲ್ಲದ ಆಕೆಯ ಕೈಗಳು ಅದಾವುದೋ ಒಂದು ವೀಣೆಯಿಂದ ಹೃದಯದ್ರಾವಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆ ವೀಣೆಯು ದೇಹದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಟಿಸಿಲೊಡೆದ ನಾಳನಾಳಗಳಂಥ ತಂತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಾಚಾಮಗೋಚರವಾದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಸಂಗೀತರಕ್ತವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸಂಗೀತವು ನಿಂತಾಗ ಅವಳ ಹೃದಯದ ಚಲನವಲನವು ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಚಲನವಲನದೊಡನೆ ಶೋಕಾನ್ವಿತ ಧ್ವನಿಯು ಆಲಾಪಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ತುಂಬಿ ತಡೆಯಲಾಗದ ಭಾರದಿಂದ ಹೃದಯವು ತಳಮಳಿಸುವುದೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ಆ ತರುಣಿಯು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಎದ್ದು ನಿಂತಳು. ಒಡನೆ ಕವಿಯು ಹೊರಳಿ ನೋಡಿದನು ; ಹೊದಿಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ಚಾಚಿದ ಅವಳ ನಿಡಿದೋಳ್ಗಳು ರಾತ್ರಿಯುಸಿರಾದ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲುವ ಅವಳ ನೀಲ ಕೇಶಕಲಾಪಗಳು, ಕಿರಣಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ ತನ್ನನ್ನೇ ನೋಡುವ ಕಣ್ಣುಗಳು, ಮುಂದು ವರಿದಗಲ್ದು ನಿಸ್ತೇಜವಾಗಿ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಕಂಪಿಸುವ ತುಟಿಗಳು,—ಗಾಳಿಗೆ ಮಣಿಯುವ ಮುಸುಕಿನ ಕೆಳಗೆ ಪ್ರಾಣದ ಸ್ವಯಂಜ್ಯೋತಿಯಿಂದ ಹೊಳೆಯುವ ಅವಳ ಈ ಕಾಂತಿಯುತ ಅವಯವಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕವಿಯು ನೋಡಿದನು. ಪ್ರೇಮಾತಿಶಯದಿಂದ ಅವನ ಬಲಿಷ್ಠ ಹೃದಯವು ಕುಸಿಯಿತು, ಗಾಸಿಯಾಯಿತು. ಕಂಪಿಸುವ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನೆತ್ತಿ, ತೇಂಕುವ ಉಸಿರನ್ನು ತಡೆದು ಬಿದ್ದೇಳುವ ಅವಳೆದೆಯನ್ನಪ್ಪಲು ಕವಿಯು ತನ್ನ ತೋಳುಗಳನ್ನು ಚಾಚಿದನು......ಲಲನೆಯು ಒಂದರ್ಧ ನಿಮಿಷ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಳು. ಮುಂದೆ ನಿರ್ಬಂಧವರಿಯದ ಆನಂದಲಹರಿಗೊಳಗಾಗಿ ಉನ್ಮಾದಿನಿಯಂತೆ ಕೈಯೆತ್ತಿ ಉಸಿರು ಸಿಕ್ಕಂತೆ ನರಳಿ ಅವನ ದೇಹವನ್ನು ತನ್ನ ತೋಳುಗಳಿಂದ ಬಂಧಿಸಿದಳು—ಆಗ ಕತ್ತಲೆಯು ಕವಿಯ ಕಂಗಳನ್ನು ಮುತ್ತಿತು. ರಾತ್ರೆಯು ಆದರ್ಶವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ನುಂಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ತಡೆಗಟ್ಟದ ಕಾಳಪ್ರವಾಹದಂತೆ ನಿದ್ದೆಯು ಅವನ ಶೂನ್ಯ ಮೆದುಳಿನ ಮೇಲೆ ಅಪ್ಪಳಿಸಿತು."

ಇದೇ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ. ಶೆಲ್ಲಿಯು ಈ ಕಣಸನ್ನು ತನ್ನ ಆಯುಷ್ಯದಲ್ಲೆಲ್ಲ ನೆನಸಿದನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪರಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವಿಶ್ವವನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿದ ಶಕ್ತಿಯೇ ಸೌಂದರ್ಯ ; ಜಾಗೃತವಾದ ತನ್ನ ಆತ್ಮವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ; ಪ್ರೀತಿಯು ಗುರುತಿಸಿದ ಗೆಳತಿಯ ಆತ್ಮವೇ ಸೌಂದರ್ಯ ; ಈ ಮೂರು ವಿಧಾನಗಳೂ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಮನವನ್ನು ಸೆಳೆದವು. ಗೆಳತಿಯ ಆತ್ಮವು ತನ್ನ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾದರೆ ತನ್ನ ಆತ್ಮವು ವಿಶ್ವಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವಿಶ್ವಾತ್ಮದೊಡನೆ ಸಮರಸವಾಗುವದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಉಳಿದವು ಅಡಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಮರಣವೇ ದಾರಿಯೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಅಂತೇ ಆತನು ಮರಣಕ್ಕೆ ಮನಸೋತಿದ್ದ. "ನೀನಾವುದನ್ನು ಅರಸುತ್ತ ಅಲೆ

ದಾಡುವಿಯೋ ಅದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿರುವಾಸೆಯಿದ್ದರೆ—ಮರಣವನ್ನು ಶರಣ ಹೋಗು" ಎಂದು ಎಡೊನಿಸ್ ಎಂಬ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

ಸೌಂದರ್ಯದ ಅಮರಶಿಲ್ಪವೆಲ್ಲ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಾನಾಡಿಯು ಹಕ್ಕಿಯಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಚೈತನ್ಯ. ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರದ ಆನಂದದ ರಹಸ್ಯವು ಈ ಹಕ್ಕಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಆನಂದೋರ್ಮಿಗಳೇ ಅದರ ಹಾಡಾಗಿವೆ. ಪ್ರೀತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಮದ್ಯಪಾನದಿಂದ ಇಂಥ ದೈವಿಕ ಆನಂದ ಗೀತಗಳು ಹುಟ್ಟಲಾರವು. ಹಕ್ಕಿಯ ಹಿಗ್ಗಿನ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಹಿಗ್ಗು ನಮ್ಮದಾದರೆ ಜಗತ್ತೇ ಮರುಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗೀತಗಳನ್ನು ಕೇಳಬಹುದು! ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವು ಮಲಿನವಾಗದೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ಬೇರೆ ಪರಿಗಳು ಬೆಳೆದಿವೆ.

ಇದೇ ಪ್ರಕಾರ, ಬ್ಲ್ಯಾಂಕ್ ಪರ್ವತವು ಬರಿ ಪರ್ವತವಲ್ಲ. ಮುಗಿಲಿನ ಅನಂತವಾದ ಗುಮ್ಮಟಕ್ಕೆ ತ್ರಿಕಾಲಾಬಾಧಿತ ಶಾಸನದಂತಿರುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅದರಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಕ್ರಮವೂ ಅದರ ಅಂಕಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಇದ್ದುದರಲ್ಲೆಲ್ಲ ವಾಸವಾಗಿರುವ ಗುಪ್ತಶಕ್ತಿಯೇ ಅದು. ಚಂದ್ರನು ಬರಿ ಗ್ರಹವಲ್ಲ. ಜೊತೆಗಾರ ರಿಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಹುಟ್ಟಿನ ತಾರೆಗಳ ನಡುವೆ ತಿರುಗಿ ತಿರುಗಿ ದಣಿದ ಪಯಣಿಗನವನು. ಎಲ್ಲವೂ ಕ್ಷಣಭಂಗುರವೂ ಚಂಚಲವೂ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಂಡು ಆನಂದವನ್ನು ಕಳಕೊಂಡ ಕಣ್ಣು ಆವನದು. ಇಂದ್ರನು ಪರ್ವತಗಳ ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕಡಿದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಶೆಲ್ಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ಬಿರುಗಾಳಿ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಅಪೆನ್ನೈನ್ ಪರ್ವತವು ಬಿರುಗಾಳಿಯೊಡನೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೆ! ಮೋಡವೆಂದರೇನು? ಬರಿ ಮಂಜೆ? ಎಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ, ವಸುಂಧರಾ–ರತ್ನಾಕರರ ಕನ್ನೆಯಾಕೆ–ನೀರದದ ನೀರೆ! ಆಕೆಗೆ ಮಾರ್ಪಾಟಿದೆ, ಆದರೆ ಸಾವಿಲ್ಲದ ನಿರ್ಜರಾಂಗನೆಯಾಕೆ! ತನ್ನ ಸ್ಮಾರಕಗೋರಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಕಂಡು ನಗುವ ಕನ್ನೆಯಾಕೆ! ಸೂರ್ಯನೆಂದರೇನು ಗೊತ್ತೆ! ಅವನೇ ಇಡಿ ವಿಶ್ವದ ನೇತ್ರ. ನೇಸರುಗಣ್ಣಿನಿಂದ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ವವು ತನ್ನ ಚೆಲುವಿಕೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯಲು ಸಮರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಎರೆಥೂಜಾ–ಆಲ್‌ಫಿಯಸ್ ನದಿಗಳ ಸಂಗಮವು ಬರಿ ನೀರಿನ ನೆರೆಯಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮಜೀವಿಗಳೀರ್ವರು ಒಂದಾದುದರ ಕುರುಹದು. ನಾಚಿಕೆಗಿಡವು ಮುಗ್ಧಜೀವದ ಕುರುಹಾಗಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ದೈವಿಕತೆಯೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮಾನವೀಯ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೂ ಒಡೆದುಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಶೆಲ್ಲಿಯು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಕೀಟ್ಸ್ ಕವಿಯು ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಇದರಿಂದ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ಬಹಳ ದುಃಖವಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಜನ ಕುಹಕರ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಅವನ ಅವಸಾನಕಾಲವು ಇನ್ನೂ ಸಮೀಪಿಸಿತೆಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಶೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂತಾಪವು ಬೆರೆಯಿತು. ಆದರೂ ಈ ಮರಣದ ಕಡೆಗೆ ಶೆಲ್ಲಿಯು

ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ. "ಶಾಂತಂ ಪಾಪಂ! ನಾವು ಅಳ ಬಾರದು. ಆತನು ಮಲಗಿಲ್ಲ, ತೀರಿಹೋಗಿಲ್ಲ. ಬಾಳುವೆಯೆಂಬ ಕನಸಿನಿಂದ ಇದೀಗ ಎಚ್ಚತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಸಾಯುವವರು **ನಾವು. ನಾವು** ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಡಿಗೆ ತಿನ್ನುತ್ತೇವೆ, ಹಳವಂಡಗಳೊಡನೆ ಗುದ್ದಾಡುತ್ತೇವೆ, ಹುಚ್ಚರಂತೆ ಬಾಳಕರವಾಳ ದಿಂದ ಅಂಜಿಕ್ಯವಾದ ಶೂನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಣಿಯುಲಿಸಗುತ್ತೇವೆ. ಗೋರಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಶವಗಳಂತೆ **ನಾವು** ಕೊಳೆಯುತ್ತೇವೆ. ಅಂಜಿಕೆಯೂ ದುಃಖವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ತಿನ್ನು ತ್ತವೆ. ಸತ್ತ ಆಸೆಗಳೆಲ್ಲ ಹುಳಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಮೈಯ್ಯ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಗುಂಪುಗಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸುತ್ತುಗಟ್ಟಿದ ನಿಶೆಯ ನೆರಳಿನಾಚೆ ಆತನು ಹಾರಿಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ದ್ವೇಷ, ದೂಷಣೆ, ಅಸೂಯೆ, ನೋವು ಹಾಗು ನಾವು ಸುಖವೆಂದು ತಿಳಿಯುವ ದಂದುಗವು ಇನ್ನು ಅವನನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ; ಮುಟ್ಟಿ ಗೋಳಾಡಿಸುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ...ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಆತನು ಒಂದಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವನ ಧ್ವನಿಯು ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊಳಗಿನ ಮೊದಲು-ದನಿಯಿಂದ ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಿಸುವ ಹಕ್ಕಿಯ ಸ್ವರದ ವರೆಗೆ ಅವನ ವಾಣಿಯು ಪಡಿ ನುಡಿಯು ತ್ತದೆ. ಕತ್ತಲಲ್ಲಿಯೂ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ತಿಳಿದು ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲ ಸಾಮೀಪ್ಯವು ಅವನದು. ಶಿಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಸಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ಸಮಾಗಮವನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು. ದಣಿಯದೊಲವಿನಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಕಾಯುವ ಶೇಷನಂತೆ ಅದಕ್ಕಾಧಾರವಾಗಿ ಮೇಲಿನಿಂದ ಅದನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಆತನ ಆತ್ಮವನ್ನು ಬೆರಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವದೋ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅವನ ಚೈತನ್ಯವು ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆತನೀಗ ತಾನೇ ಒಮ್ಮೆ ಸುಂದರತರವಾಗಿಸಿದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಭಾಗವಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ."

ಇದನ್ನು ನಾವು ಶೋಕವೆಂದು ಕರೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಾತ್ವಿಕನು ಮರಣ ವನ್ನು ನೋಡುವ ಬಗೆಯಿದು. ಶೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಹಜಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಜ್ಞಾನಶಿಖರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಾಗ ಶೆಲ್ಲಿಗೆ ವಿಶ್ವಚೈತನ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ: "ಶಾಶ್ವತವಾಗುಳಿಯುವದೊಂದೇ,—ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯಂ. 'ಬಹುಧಾ' ಸೃಷ್ಟಿ ಯೆಲ್ಲ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ, ಕಳೆಯುತ್ತದೆ. ಪೃಥಿವಿಯ ಮಾಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಬಯಲಾಗುತ್ತವೆ. ದೈವಿಕತೆಯ ಜ್ಯೋತಿಯು ಮಾತ್ರ ನಂದಾದೀಪವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತದೆ. ಮರಣವು ಬಂದು ತುಳಿದು ಚೂರು ಚೂರು ಮಾಡುವನಕ ಮಳೆಬಿಲ್ಲುಗಾಜಿನ ಗುಮ್ಮಟದಂತಿದ್ದ ಜೀವನವು ಅನಂತತೆಯ ಶುಭ್ರ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣವಾಗಿಸುತ್ತದೆ, ಕದಡಿಸು ತ್ತದೆ. ನೀನಾವುದನ್ನು ಅರಸುತ್ತ ಅಲೆದಾಡುವಿಯೋ ಅದರೊಡನೆ ಹೊಂದಿರು ವಾಸೆಯಿದ್ದರೆ,—ಮರಣವನ್ನು ಶರಣು ಹೋಗು."

"ಲೋಕಗಳನುದ್ದೀಪಿಸುವ ಮಂದಸ್ಮಿತದ ಜ್ಯೋತಿ,
ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವನು ತನ್ನ ಮಂಡಲದೊಳಿಟ್ಟ ಚೆಲುವು,
ಜನುಮ-ರಾಹುವು ಸಾಗಿ ಬರೆ ಸುಟ್ಟುಬಿಡುವ ಮುಕುತಿ,
ಗಾಳಿ-ನೆಲ-ಕಡಲು-ನರ-ಪ್ರಾಣಿಯಲಿ ನಿಂತ ಒಲವು,
ಜೀವಿತದ ಜಾಲದಲಿ ಹಾಸು-ಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳಗಿ
ದರ್ಪಣದ ಅರ್ಪಣವದೆಂತಂತು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ—
ಥಾಳೈಸಿ ಮಸುಕಾಗಿ—ಎಲ್ಲರಲಿ ತೊಳಗುತಿಹುದು.
ಎಲ್ಲರನು ಮೋಹಿಸಿದ ದಿವ್ಯ ಪಾವಕವು ಪಳಗಿ
ಮೂಡುತಿದೆ ಕಿರಣದಿಂದೆನ್ನ ಮೈ-ಮನ ತುಂಬಿಸಿ :
ಅಳಿದುಳಿದ ಮರ್ತ್ಯತೆಯ ಮುಗಿಲೋಳಿ ತಾನಲೆದು ತೊಲಗುತಿಹುದು."

ಶೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹಂಬಲವಿತ್ತು. ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಸಫಲನೆಂದು ಆತ ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ತಾನು ಕಂಡ ಚೆಲುವನ್ನು ಮಾನವಜಾತಿಯೂ ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಆತನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಾಗಿತ್ತು. ಶಾಂತಿ-ಪುಷ್ಟಿ-ತುಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವು ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಂತತವಾಗಿ ವಿರಾಜಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಅನ್ಯಾಯಗಳೊಡನೆ ಆತನು ಯುದ್ಧವಾಡಿದ : ಐಶ್ವರ್ಯವಂತರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಆತನು, ತಂದೆಯು ತನ್ನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅಡ್ಡಗಟ್ಟಲು,—ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಹೊರತಾದ. ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಮಯ ವಿಚಾರಗಳು ರುಚಿಸದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಆತನು ಶರಣು ಹೊಡೆದ. ಕೊನೆಗೆ ಇದೇ ಕಾರಣದ ಸಲುವಾಗಿ ದೇಶತ್ಯಾಗ ಮಾಡಿದ. ಇನ್ನೂ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಹುಡುಗನಾಗಿದ್ದಾಗ ಶೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಅರಿವು ಮೊಳೆಯಿತು. "ಇಸ್ಲಾಮದ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ"ವೆಂಬ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದ ಉಪೋದ್ಘಾತದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಬರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ : "ನನ್ನಾತ್ಮವನ್ನು ನಿದ್ದೆಯಿಂದ ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿದ ವೇಳೆಯ ನೆನಪು ಇನ್ನೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ನನಗಿದೆ. ಮೇ ತಿಂಗಳ ಚೆಲುವು ಮುಂಜಾವಿನ ದಿನವೊಂದದು. ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬನ್ನಿಯುದುರಿ ಹೊಳೆಯುವ ಹುಲ್ಲಿನ ಮೇಲೆ ನಾನು ತಿರುಗಾಡುತ್ತ ನಡೆದೆ. ಅದೇಕೋ ಕಾಣೆ, ಆಗ ನನಗೆ ಅಳುವು ಬಂತು. ಮನಬಂದಂತೆ ಅತ್ತೆ. ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹತ್ತಿರದ ಶಾಲೆಯ ಕೋಣೆಯೊಳಗಿಂದ ಕೆಲವು ದನಿಗಳು ಕೇಳಿ ಬಂದವು. ಆಳರಸರ ಹಾಗು ಶತ್ರುಗಳ ಕ್ರೂರ-ದಾರುಣ ಕಲಹಪ್ರಿಯತೆಯು ತುಂಬಿದ ದುಃಖಮಯ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯೇ ಆ ದನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ನಾನು ಕೈಗೆ ಕೈ ತಳಕಿಕ್ಕಿ ಸುತ್ತಲು ನೋಡಿದೆ. ನಾನು ಸುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಣ್ಣೀರನ್ನಣಕಿಸಲು ಹತ್ತರ ಯಾರೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬಿಸಿಲು ಬಿದ್ದ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಾದ ಕಂಬನಿಗಳು ಸುರಿಯುತಿದ್ದವು. ನಾಚದೆ ಮರೆಮಾಚದೆ ನನ್ನೊಳಗೇ ನಾನು ನುಡಿದೆ : ಹಾಗಾಗುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯು ಬಂದಲ್ಲಿ

ನಾನು ಜಾಣನಾಗುವೆನು ; ನ್ಯಾಯನಿಷ್ಠುರನಾಗುವೆನು ; ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗುವೆನು ; ಮೃದುಮಧುರನಾಗುವೆನು. ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳೂ ಬಲಿಷ್ಠರೂ ಖಂಡನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎಸಗುವ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ನೋಡಿ ನನಗೆ ಆಯಾಸವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ನಾನಂದುಕೊಂಡು ಅಳುವನ್ನು ಬಿಗಿಹಿಡಿದೆ. ನನ್ನ ಹೃದಯವು ಶಾಂತವಾಯಿತು. ಒಂದು ಬಗೆಯ ದಿಟ್ಟತನವೂ ಸಹನಶೀಲತೆಯೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಆಗಿನಿಂದ ಮುಂದೆ ನಾನು ಕೃತನಿಶ್ಚಯನಾಗಿ ಬಹಿಷ್ಕೃತವಾದ ಜ್ಞಾನಖನಿಗಳಿಂದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ರಾಶಿ ರಾಶಿಯಾಗಿ ಪಡೆದೆನು. ಆಳರಸರಂತೆ ನಡೆಯುವ ನನ್ನ ಶಿಕ್ಷಕರು ತಿಳಿದ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲಿಸುವ ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನೂ ಕಲಿಯಲು ನನಗೆ ಮನಸ್ಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾನವರ ನಡುವೆ ಹೋಗಿ ನಿಂತು ಅವರೊಡನೆ ಸನ್ನಾತ್ಮವು ಕಾದಾಡಬೇಕಾಗಬಹುದೆಂದು ಬಗೆದು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ನಾನು ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ನನ್ನಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಭದ್ರವಾದ ಕವಚವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದೆನು. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ನನ್ನಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಭರವಸೆಯೂ ದೃಢತರವಾದವು."

ಈ ನಿರ್ಭೀತಿಯೇ ಶೆಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆವರೆಗೆ ಮನೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಯಾವ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೂ ಅವನು ಸೊಪ್ಪು ಹಾಕಲಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಸತ್ಯವೆಂದು ಹೊಳೆದುದನ್ನು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಮುಕ್ತಕಂಠನಾಗಿ ಸಾರಿದ. **'ಪ್ರಮೀಥಿಯಸ್ ಅನ್‌ಬೌಂಡ'** ಎಂಬ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಶಕ್ತಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಕಲಹವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಜ್ಯುಪಿತರೇಂದ್ರನೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಆಳರಸ, ಸ್ವರ್ಗಾಧಿಪತಿ. ಮಾನವಜಾತಿಯನ್ನು ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯಿಸುವದೇ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಷಯ. ಪ್ರಮೀಥಿಯಸನು ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ ನಾಯಕ. ಜ್ಯುಪಿತರನು ಕೆಡಕು–ದ್ವೇಷಗಳ ಮೂರ್ತಿಯಾದರೆ ಪ್ರಮೀಥಿಯಸನು ಧೀರ ಗಂಭೀರನು ; ಅತ್ಯಾಸೆ, ಅಸೂಯೆ, ಸೇಡು ಮೊದಲಾದ ದುರ್ಗುಣಗಳ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದವನು. ಪ್ರೀತಿ ಚೈತನ್ಯವು ಅವನನ್ನು ಸ್ಫೂರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಕೇಸಸ್ ಪರ್ವತಾವಳಿಯ ಒಂದು ಶೃಂಗದ ಮೇಲೆ ಜ್ಯುಪಿತರನು ಪ್ರಮೀಥಿಯಸ್‌ನನ್ನು ಒಂದು ಬಂಡೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಸರಪಣಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿ ಹದ್ದುಗಳು ಅವನ ಹೃದಯವನ್ನು ಸದಾ ತಿನ್ನುವಂತೆ ಕಠಿಣ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಾನವರ ಅಮರನಾಯಕನಾದ ಪ್ರಮೀಥಿಯಸನು ಇದಕ್ಕೆ ಹಿಂಜರಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಅಜೇಯನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಜ್ಯುಪಿತರನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಅವನು ತಾಳ್ಮೆಗೊಂಡು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ತಾಯಿಯಾದ ಭೂಮಾತೆಯು ಪ್ರಮೀಥಿಯಸನ ಸಹನಶೀಲತೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೆ ಆದಿಮಾಯೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ಏಸಿಯ ಎಂಬ ವಧುವಿನ ಸವಿನೆನಪು ಅವನನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುತ್ತದೆ. (ಏಸಿಯ ಖಂಡದ ಮೇಲೆ ಶೆಲ್ಲಿಯ ಪ್ರೀತಿಯೆಷ್ಟು ! ಮಾನವ ಜಾತಿಯ ಭವಿತವ್ಯತೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶೆಲ್ಲಿಯು ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.) ಕೊನೆಗೆ ವಿಧಿ ತಂದ ಕಾಲವು ಬಂದಾಗ ಮೈದುಂಬಿ

ಡೆಮಗಾಃರ್ಗನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಾಂತ ಅನಂತತೆ ಇಲ್ಲವೆ ಆದಿ ಚೈತನ್ಯವು ಬಂದು ಜ್ಯುಪಿತರನನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನದಿಂದ ನರಕಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮೂರ್ತಿಮಂತ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೇ ಆದ ಹರ್ಕ್ಯುಲೀಜನು ಪ್ರಮಿಥಿಯುಸನನ್ನು ಬಂಧನೆಯಿಂದ ಬಿಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪ್ರೀತಿಯ ಸ್ವರ್ಣಯುಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಗುಡಿ–ಗುಂಡಾರಗಳಿಲ್ಲ, ಸಿಂಹಾಸನಗಳಿಲ್ಲ, ಮಠಗಳಿಲ್ಲ, ನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನಗಳಿಲ್ಲ, ಸೆರೆಮನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆಗ ಮಾನವನು ನಿರಂಕುಶನಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ, ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತಾನೆ. ಮಾನವ–ಮಾನವರ ನಡುವೆ ಆಗ ವಿಷಮತೆಯುಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ದೇಶ–ಕುಲ–ವರ್ಗಗಳ ಭೇದವೆಲ್ಲ ಅಳಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವರಿಗೆ ಅವನು ಹೆದರಬೇಕಾಗುವ ಕ್ರಮವೂ ಕಡಿಮೆಯವರಿಂದ ಸನ್ಮಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಕ್ರಮವೂ ತಪ್ಪಿಹೋಗುತ್ತವೆ. ತಾರತಮ್ಯವೆಲ್ಲ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮಾನವನು ತಾನೇ ತನ್ನೊಡೆಯನಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತಾನೆ ; ಮರ್ತ್ಯನಾದರೂ ನ್ಯಾಯ ನಿಷ್ಠುರನಾಗಿ, ವಿನೀತನಾಗಿ, ಪರಿಣತನಾಗಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಡೆಮಗಾಃರ್ಗನ್ ಎಂದು ಶೆಲ್ಲಿಯು ಕರೆದ ಅನಂತತೆಯು ಮಾನವಜಾತಿಯನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿ ಬಾಳುವೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರನಾಗಿ ಗೆಲುವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾರುತ್ತದೆ :

ಡೆಮಗಾಃರ್ಗನ್ :

ಆಳರಸ, ಹಳಬ, ವಂಚಿತ, ವಂಚಕನದೊಮ್ಮೆ,
ಸಂತತ ವಿನಾಶ : ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದಲೆ ಬೆಳಗುವ ಅ–
ನಂತತೆಯ ಹಗಲಿನ ಅವಿದ್ಯೆಯಾ ರಾತ್ರಿಯಲಿ
ತೂಗುದೊಟ್ಟಿಲದಿಂದ ಮಸಣವಟ್ಟೆಗೆ ನಡೆವ
ದಾರಿಹೋಕನದಾಗಿ ಜೀವಿಸಿದ ಮಾನವನೆ !

ಎಲ್ಲರೂ :

ನುಡಿ ! ನಿನ್ನ ಬಲ್ನುಡಿಗಳೆಂದಿಗೂ ಕಳೆಯದಿರಲಿ.

ಡೆಮಗಾಃರ್ಗನ್ :

ಸ್ವರ್ಣ ದಿನವಿಂದಹುದು : ಮಾನವರ ನಾಯಕನ
ಸ್ಥಿರ ತಪೋಬಲದೊಂದು ಮಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಿಂದ
ಸ್ವರ್ಗದಾಳರಸನನು ನುಂಗಿ ಬಿಡಲೆಂದೀಗ
ಸೀಳ್ದು ಪಾತಾಳದ ಕತ್ತಲೆಯನುದಿಸುತಿದೆ ;
ಅಂಧಂತಮಸ್ಸಿನಲಿ ಮುಗಿಲೊಡೆಯನನ್ನು ಸೆರೆ–
ಯಾಳಂತೆ ಎಳೆಯುವದು. ತಿಳಿದ ಹೃದಯಗಳಲ್ಲಿ
ತಾಳ್ಮೆ ಗಳಿಸಿದ ಬಲದ ದಿವ್ಯ ಸಿಂಹಾಸನವ–
ನಿಂದಲಂಕರಿಸುವದು ಪ್ರೇಮ ; ಬಂದಿಹ ದುಃಖ–

ಗಳ ಕೊನೆಯ ತಿವಿತವನು ತಾಳುತೆದೆಗುಂದದಲೆ
ಯಾತನೆಯ ಶೃಂಗಶಿಲೆಯಿಂದ, ಕಡು ನೀಳ್ದಿರುವ
ಅನುತಾಪದ ತುತ್ತ ತುದಿಯಿಂದ ನೆಗೆತಂದು
ತನ್ನಶ್ವಿನೀಪಕ್ಷಗಳ ಹರಹಿ ಲೋಕವನು
ತಬ್ಬಿಹುದು. ವಿನಯ, ಪರಿಣತಿ, ಶೀಲ, ತಾಳ್ಮೆಯಿವು
ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯ ಬಲುಮೆ ಬಿದ್ದ ನರಕದ ದ್ವಾರ
ತೆರೆಯದೆಂಬಭಯವಚನದ ಮುದ್ರಿಕೆಗಳಹುದು ;
ವಿಧವಿಧದ ಗೆಯ್ಮೆಗಳ ಪ್ರಹರಗಳ ಮಾತಾಯಿ–
ಆ ಅನಂತತೆ–ಸಿಡಿಲುಗೆಯ್ಯಿಂದ ಮುಂದೊಮ್ಮೆ
ತನ್ನ ಮೆಯ್ಯುದ್ದ ಮುರಿಯಾಟವಾಡುವ ಸರ್ಪ–
ವನು ಬಿಡಲು, ವಶಪಡಿಸಿಕೊಳುವ ಗಾರುಡಮಂತ್ರ–
ವಹುದು ಮುದ್ರಿಕೆಗಳಿವು. ಇವಕೆ ಕೊನೆಯೇ ಇಲ್ಲ–
ವೆಂದೀಪ್ಸಿತವು ತಿಳಿದ ಯಾತನೆಗಳನು ತಾಳಿ
ಬಾಳುವದು ; ನಿಶೆಗಿಂತ ಕಾಳಮೃತ್ಯುವಿಗಿಂತ
ಕಪ್ಪಿಡಿದ ಅನ್ಯಾಯಗಳನೆಲ್ಲ ಕ್ಷಮಿಸುವದು ;
ಸರ್ವತಂತ್ರವಿದೆಂದು ತೋರ್ವ ದರ್ಪವನೆದುರಿ–
ಸುತ್ತಲ್ಲಗಳೆಯುವದು ; ಒಲಿಯುವದು ; ಸಹಿಸುವದು;
ಈಪ್ಸೆಯದು ತಾ ಕೊರ್ತುದನ್ನೆ ತನ್ನಯ ಭಂಗ–
ದಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸುವನಕ ಬಯಸುವದು ; ಮಾರ್ಪಡದೆ,
ಮರಮರನೆ ಮರುಗದಲೆ ಹಿಂದುಮುಂದೆನ್ನದಲೆ
ಬಾಳುವದು : ಓ ! ಪ್ರಮೀಥಿಯಸ ! ಇದುವೇ ನಿನ್ನ
ಮಹಿಮೆಯಂತೊಳ್ಳೆತನ ಹಿರಿಮೆ, ಚೆಲುವಾನಂದ,
ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳ ಪಡೆವ ಹೆದ್ದಾರಿ : ಇದುವೊಂದೆ
ಆನಂದ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಗೆಲುವು, ಜೀವನ್ಮುಕ್ತಿಯು !

ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳು

ಹಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿ (ಕಥನ)

ಬೇಟೆ

ಹೊನಗ್ಯಾ (ಕಥನ)

ಅಕ್ಕ (ಕಥನ)

ತಾಯಿ

ಮನುವಿನ ಮಕ್ಕಳು

ಸ್ತ್ರೀರೂಪ (2)*

1988

* ಇದು 'ಚೆಲುವಿನ ನಿಲುವಿನಲ್ಲಿ' ಹತ್ತನೆಯ ಚಿತ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ.

ಹಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿ

ನಸುಕಿನಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಂತೆ ತಿರುಗಾಡಲು ನಡೆದಿದ್ದೆ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ರಸಿಕನಿದ್ದ. ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದೊಡನೆ ದಾರಿಗುಂಟ ಬಯಲನ್ನು ಅಳೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯುತ್ತಂತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆವು. ಯಾವ ಕಾರಣವೋ, ಅರ್ಧನಾರಿನಟೇಶ್ವರನನ್ನು ಪೂರ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷಾಂಗಗಳಂತೆ, ವಿದ್ಯುತ್ತನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಎರಡು ತಂತಿಗಳು ಜೋಡಾಗಿ ದಾರಿಯನ್ನು ಒಂದು ಮಗ್ಗುಲಿನಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ದಾಟಿದ್ದವು. ಮೇಲಿನ ತಂತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಜೋತುಬಿದ್ದ ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಯು ಕೆಳಗಿನ ತಂತಿಗೆ ಮೋರೆಹಚ್ಚಿ ತನ್ನ ಸಾವಿಗೆ ತಾನೇ ಔತಣ ಕೊಟ್ಟಿತ್ತು. ನಸುಕಾಗು ವುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮನೆ ಸೇರಿ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ತೊಗಲಕ್ಕಿಯು ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ದೂರಗೊಳಿಸ ಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಮರಣವನ್ನೇ ಪಡೆಯಿತು.

"ಗೃಹೀತ ಇವ ಕೇಶೇಷು ಮೃತ್ಯುನಾ ಧರ್ಮಮಾ ಚರೇತ್" ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಳುವರಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ.— ರಸಿಕನೆಂದ.

"ಇರಬಹುದು. ಪಕ್ಷಿಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಮನು ತನ್ನ ಸಂಹಾರಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿಸಲು ಕಂಡು ಹಿಡಿದ ಶೋಧಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ತೀರ ಹೊಸತಾದದ್ದು. ಈ ಮಾತು ಇನ್ನೂ ಪಕ್ಷಿಸಂಕುಲಕ್ಕೆ ಹೊಳೆದಿಲ್ಲ. ಆಂಗ್ಲಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಜೋತುಬಿದ್ದಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಮವಾಳರಂತೆ ಈ ತೊಗಲಕ್ಕಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದೆ" ಎಂದು ನಾನೆಂದೆ.

ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದೆವು. ವಿಚಾರಗಳ ಲಹರಿ–ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸು ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ನಾವು ತಿರುಗಾಡುವ ಹಾದಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಉಗಿಬಂಡಿಯ ದಾರಿಯೂ ಬಿದ್ದಿರುತ್ತದೆ. 'ವಿಶ್ರಾಂತಿವನ'ವೆಂಬ ನಿಲ್ಮನೆಯು ಸಮೀಪಿಸಿರುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ರೈಲುದಾರಿಯ ಬದಿಗೆ (ಕಾಃಶನ್!) 'ಎಚ್ಚರಿಕೆ!' ಎಂಬರ್ಥದ ಕೈಗಂಬವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದು ನಮಗೂ 'ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿ ಮನೆಗೆ ಮರಳುತ್ತೇವೆ. ಎಂದಿನಂತೆ ಆ ಕೈಗಂಬದವರೆಗೆ ಹೋಗಿ ತಿರುಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದೆವು. ಆದರೆ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು 'ಎಚ್ಚರಿಕೆ'ಯು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿತ್ತು.

ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಿದವ ರಸಿಕ. ಆದರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ನಿಂತು

ನನ್ನನ್ನು ಕರೆದ. ದಾರಿಗುಂಟ ಸಸಿಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಲು ಕಬ್ಬಿಣದ ವೃಕ್ಷವಾಟಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮರದ ಗುಂಡಿಯ ಸುತ್ತಲು ಹಾಕಿದ್ದರು. ಇಂಥದೊಂದು ವಾಟಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಮೂರು ಕಾಗೆಗಳು ಕೂತು ಕಳ್ಳರಂತೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದವು. ರಸಿಕನು ಹತ್ತಿರ ಹೋದಾಗ ಜೀವವು ಹಿಂದುಳಿದಂತೆ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ಹಾರಿಹೋದವು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಆ ಕಬ್ಬಿಣದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು—ಜೋತುಬಿದ್ದಿರುವುದೇನು ? ಹಗಲಲ್ಲಿ. ತೊಗಲಬಾವುಲಿ.

ಇಬ್ಬರೂ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ನೋಡಿದೆವು. ಕಬ್ಬಿಣದ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯ ಒಂದು ಕಾಲು ರಕ್ತಮಯವಾಗಿತ್ತು ; ಅದರ ಮಾಂಸವು ಹೊರಗೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಗೆಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಎಂಟು ಹತ್ತು ಸಲ ಕುಕ್ಕಿದರೆ ಸಾಕು ; ಜೋತುಬಿದ್ದ ತೊಗಲಕ್ಕಿಯಿಂದ ಆ ಕಾಲು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು ; ಆಧಾರವು ತಪ್ಪಿ ತೊಗಲಕ್ಕಿಯು ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತಿತ್ತು ; ಬಿದ್ದು ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ನ ಇಲ್ಲ ಮಾಂಸ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾವು ಹತ್ತಿರ ಹೋದಾಗ ತನ್ನ ದೊಡ್ಡ ದುಂಡನ್ನ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತಿರುಗಿಸಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯು ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಾವೆಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು ? ಕಾಣುವದು ಶಕ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅದು ಹೀಗೆ ದಾರಿಯ ಬದಿಗೆ ನಿಂತ ಆ ವಾಟಿಕೆ ಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬಹುದೆ ? ಅದು ಪಾರಾಗಬೇಕೆಂದೆಣಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ನಸುಕು ಬಂದು ಅದನ್ನು ಬಂಧಿಸಿತು ; ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ತೊಗಲಕ್ಕಿಯು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನವು ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಣಿಸಿತು,—ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯೆಂದರೆ 'ತೊಗಲು ಪಾರ್ವಿಲಿ' ; ತೊಗಲಿನ ರೆಕ್ಕೆಗಳಿಂದ ಹಾರುವ ಇಲಿ. ಕಾಲಿನಿಂದ ಕಬ್ಬಿಣ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದು ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗಿ ಜೋತು ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಗಾಬರಿಯಾದ ಅದರ ಕಣ್ಣುಗಳ ಕೆಳಗೆ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಲಿರುವ ಪುಟ್ಟ ಕಿವಿಗಳು ಕಂಡವು. ಅಲ್ಲದೆ ಆಗಿದ್ದ ಅದರ ಮುಖಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ದೈನ್ಯವು ಅಲ್ಲಿ ಜೋಲಿ ಹೊಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೇಳಲಾರದಷ್ಟು ಯಾತನೆಯು ಅಲ್ಲಿ ಹೊರಸೂಸುತ್ತಿತ್ತು. ಜನ್ಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆ ಪರಕಾಯಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅನುಮಾನವಿದ್ದರೂ ದೃಢ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಗ ಅಂತಹ ನಂಬುಗೆಯು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಶಾಪಗ್ರಸ್ತನಾದ ಮಾನವನೊಬ್ಬನು ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯಾಗಿ ಇಂಥ ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಯಾತನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿರುವನೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಿದ್ದರೆ ನಾನು ಬಹುಶಃ ಒಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದೆನು. ಅದರ ದುಃಖವು ಇಷ್ಟೊಂದು ಮಾನವೀಯ ವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿತ್ತು ; ಇಷ್ಟೊಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ–ಕಣ್ಣುಗಳೊಳಗೆ ದೈನ್ಯವು ಮೂಡಿತ್ತು.

ರಸಿಕನು ತನ್ನ ಬೆತ್ತದಿಂದ ಅದು ಹಿಡಿದ ಕಬ್ಬಿಣ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ತಟ್ಟಿದ. ತೊಗಲಕ್ಕಿಯು ಸರಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು, ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಜೋತು

ಬಿದ್ದಲ್ಲಿಯೆ ಅದು ಇದ್ದಿತು. ಬೇರಿಗೆ ಕೊಡಲಿಯಿಕ್ಕಿದಂತೆ ಕಬ್ಬಿಣದಂತಹ ಅದರ ಕಾಲನ್ನು ಕಾಗೆಗಳು ವಜ್ರಮುಖದಿಂದ ಗಾಸಿಗೊಳಿಸಿದ್ದವು.

ಮುಂದೇನು ? ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದೆವು. ತೊಗಲಕ್ಕಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ? ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾವು ಹೊರಟು ಹೋಗುವದೆಂದರೆ ಮರಣ ಭಯಂಕರವಾದ ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಂತೆಯೇ ಸರಿ. ಅದನ್ನು ಮನೆಗೆ ಒಯ್ಯಬಹುದೆ ? ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡುವದು ಸಹ ನನ್ನಿಂದ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ದಾರಿಗುಂಟ ಹಳ್ಳಿಗರು ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದಲ್ಲವೆ ? ಪ್ರಕೃತಿಯ ರೀತಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದ ಅವರಿಗೆ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಹಂಚಿಕೆಯು ಅದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲೆಂದು ಹೊಳೆಯಬಹುದು. ಏನಾದರೊಂದು ಉಪಾಯವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡಕೂಡದೆಂದು ನಾನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆನು.

"ನಡೆ ಹೊರಡೋಣ ; ಹೊತ್ತಾಯಿತು" ರಸಿಕನೆಂದ.

"ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಯನ್ನು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವದೆ ?" ಎಂದು ನಾನು ನೊಂದು ಕೇಳಿದೆ.

"ಅದೆಲ್ಲ ನಿಜ. ನಿನ್ನಷ್ಟೇ ಬಲವಾಗಿ ನನಗೆ ದುಃಖವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಉಳಿಸಲು ನಾವೆಷ್ಟರವರು? ಇದೇ ಸಂಗತಿಯು ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಿದ್ದರೆ ನೀನೇನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೆ ? ನಿನಗೆ ಕಾಣದ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಈಗ ನಡೆಯುವ ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎಷ್ಟೊಂದಿಲ್ಲ ? ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೋಗಿ ನೀನು ಉಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬಲ್ಲೆಯಾ ? ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಜೀವೋ ಜೀವಸ್ಯ ಜೀವನಂ' ಎಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ನೆನೆಸಿ ನಾವು ಮುಂದೆ ಸಾಗಬಲ್ಲೆವು ಮಾತ್ರ."

"ಆದರೆ ಹಗಲು ಹನ್ನೆರಡು ತಾಸು–ನೂರಾರು ಜನರು ದಿನಾಲು ತುಳಿಯುವ ರಾಜಮಾರ್ಗದ ಬದಿಗೆ–ಹೀಗೆ ಆಗಗೊಡುವುದೆಂದರೆ ಪರಮ ಅನ್ಯಾಯವಲ್ಲವೆ ?" ನಾನೆಂದೆ.

"ಉಳಿದವರೆಲ್ಲ ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವರೆಂಬುದನ್ನು ಕಣ್ದೆರದು ನೋಡು" ರಸಿಕನೆಂದ.

"ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಎತ್ತಿನ ಬಂಡಿಯನ್ನು ಹೊಡೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವವರು, ಕಲಿತ ಬೋಯಿ ಜನರು, ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಯ ಮೇಲೆ ನಾವು ಕಾವಲಿರುವ ಮೋಜನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ನೋಡಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆಲವರು ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ಸಹ ನೋಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ತಿರುಗುತ್ತಿತ್ತು. ತೊಗಲಬಾವುಲಿಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಾಗುವಂತೆ ತಿರುಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಯನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವದಾಗಬಹುದೆ ? ಅದರಿಂದ ನನ್ನ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದವರು ಏನೆನ್ನ

ಬಹುದು ? ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗಿ ನಾನು ಕಾಲು ಕೀಳದೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತೆನು. ಹೊತ್ತಾಯಿತೆಂದು ರಸಿಕನು ಹೊರಡಲು ಮನವೊಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಪ್ರೇಮಿಗಳಾದ ನನ್ನ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕಸ್ನೇಹಿತರೊಬ್ಬರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರು. ನಡೆದ ಸಂಗತಿಯೆಲ್ಲ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯಿತು. ನಮ್ಮ ಭಾವನಾಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಕಂಡರು. ಆದರೆ ನಸುನಕ್ಕು ಇತಿಹಾಸಜ್ಞನ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ನುಡಿದರು, "ಇಲ್ಲಿ ಕೂಲಿಯನ್ನು ಕಾಯಲು ಇಡಬೇಕೆನ್ನುವಿರಿ. ಇಟ್ಟು ಮುಂದೇನು ಮಾಡುವದು? ರಾತ್ರಿಯಾದ ಬಳಿಕ ಸಹ ತೊಗಲುಬಾವುಲಿಯು ಹಾರಿ ಹೋಗುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಾಲು ಪುಟ್ಟಪೂರ ಕಡಿದು ಹೋಗುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಗೆಗಳು ಕಟಿದಿವೆ. ಇನ್ನು ಇದನ್ನು ದಿನಾಲು ವೈದ್ಯರಿಂದ ಉಪಚಾರ ಹೊಂದಲೆಂದು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವಿರೇನು ? ಬಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯು ಸಿಕ್ಕಂತೆ ಆದರಿಂದ ನಿಮಗೆ ತೊಂದರೆಯು ಮಾತ್ರ ಉಂಟಾಗಬಹುದು. ಕಾಲೇಜಿನ ವಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಇಡಬಹುದೇನೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯನ್ನೇನು ಅವರು ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ ? ಒಂದುವೇಳೆ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟರೂ ಸಹ ಅದರಿಂದ ಏನೂ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಾದ ಗಾಯವು ಮಾಯುವುದು ಹೇಗೆ?"

ಇತಿಹಾಸಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರ ಮಾತಿನಿಂದ ದೈವದ ನಿಷ್ಠುರತೆಯು ಮಾತ್ರ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತು. ಬದುಕಿ ಉಳಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಗೆ ಸುಖವಿಲ್ಲ, ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಸಾಯುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸುಖವಿದೆಯೆಂದೆನ್ನಿಸಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಐದು ಹತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳವರೆಗೆ ಸಹ ಅದರ ಅಸಾಧ್ಯ ಯಾತನೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದು ಅಶಕ್ಯವೆನಿಸಿತು. ಕಾಲು ಕಡಿದು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದ ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಗಳನ್ನು ಕಾಗೆಗಳು ಕುಕ್ಕಿ ಕುಕ್ಕಿ ಸಾವಕಾಶ ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಾಗ, ಕೊಲ್ಲುತ್ತ ತಿನ್ನುವಾಗ, ಅದರ ಅವಸ್ಥೆಯು ಏನಾಗಬೇಡ ? ಇದು ಎಷ್ಟು ದಾರುಣವಾದುದೋ ಅಷ್ಟೇ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದು. ಬರಿ ಕಣ್ಣುಕಪ್ಪಡಿಯ ಮೇಲೆ ಕರುಣೆಯೇಕೆ ? ಮುಬ್ಬುಗತ್ತಲೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾಗೆಯೊಂದು ಹಿಂಡು ತಪ್ಪಿ ಸಿಕ್ಕರೆ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಗಳು ಕೂಡಿ ಅದನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿಯಾಗಿ ಹಿಂಸಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ ? ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈ 'ಲೇವಾದೇವಿ'ಯ 'ಕೊಡ ತಗೊಳ್ಳುವ' ವ್ಯವಹಾರವು ನಿಸರ್ಗಸಿದ್ಧವಿರುವದೆಂದು ಮನಸ್ಸು ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದಲು ಯತ್ನಿಸಿತು. ಆದರೆ ಅದರ ಆಸೆಯು ಕೈಗೂಡಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಜೀವವನ್ನು ಕೊಂದೇಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಾಳಬೇಕು ? ಅಲ್ಲದೆ ಅನ್ನವಾಗಲಿರುವ ಜೀವಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ವ್ಯಥೆಯಾಗುವದನ್ನು ದೇವರು ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥಿಸಬಲ್ಲ ? ಇದೆಲ್ಲ ವಿಚಾರವು ಬಂದು—ಶೆಲ್ಲಿ ಕವಿಯು ಎತ್ತಬಾರದೆಂದು ಹೇಳಿ ಬಾಳಿನ ಬಣ್ಣದ ತೆರೆಯನ್ನು ಸರಿಸಿಬಿಟ್ಟಂತಾಗಿ ಮನಸ್ಸು ದಿಙ್ಮೂಢವಾಯಿತು. ಕೊನೆಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿಟ್ಟು ರಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದವನಂತೆ, ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸ

ಹೋಗಿ ಹತಾಶನಾದವನಂತೆ, ಗೆಲ್ಲಲು ಹೋಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸೋತವನಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ನಾನು ಮೆಲ್ಲನೆ ಮುಂದಿಟ್ಟೆನು. ಆಗ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ, ತಲೆಯ ಮೇಲೆ—ನಾವು ಬಿಟ್ಟ ದಿಕ್ಕಿನ ಕಡೆಗೆ ಹಾರಿಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಕಾಗೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಅಣಕಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರಿತು. ಇಟಲಿಯ ಅಮಾನುಷ ಹಿಂಸೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ಅಬಿಸೀನಿಯ ದೇಶವೇನು, ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದ ತೊಗಲಬಾವುಲಿಯೇನು ; ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬುಡಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ತತ್ವವಿದೆ. ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲದಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಕಳೆಯಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರಸಂಘವು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಸೋತು ಕೈಯೆತ್ತಲಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಮದಿಂದ ಇದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಿತ್ತುಹಾಕಬಲ್ಲ ಪರಮಾತ್ಮನು–ಅದಾವ ಕಾರಣವೋ ಅವನೇ ಬಲ್ಲ–ಅಳಿಸದೆ ಉಳಿಸಿದ್ದಾನೆ...

ಅಂದು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸಪ್ರೇಮಿಗಳು ಭೆಟ್ಟಿಯಾದರು. ಅವರು ನಗುತ್ತ "ತೊಗಲಕ್ಕಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವದಾಗದಿದ್ದರೂ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. "ಅದೇನು ?" ಎಂದೆ ನಾನು. "ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಮಾತನಾಡಿ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮರದ ಹತ್ತಿರ ಇಣಚಿಯೊಂದು ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಕಾಗೆಯೊಂದು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇಣಚಿಯು ಮರವೇರಿ ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ದಾಟುವ ತನಕ ನಾನು ನಿಂತು ಕಾಗೆಯನ್ನೋಡಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು. "ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯದಾಯಿತು" ಎಂದು ನಾನು ಒಡಂಬಟ್ಟೆ.

ಮುಂದೆ ಸಾಯಂಕಾಲಕ್ಕೆ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಕೆಲವೊಂದು ಪಂಕ್ತಿಗಳು ಮನದ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕು "ಗುಂಗುಂ ಗಾನ" ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು.

"ತಿಳಿಯದಿರೆ ಗತಿಯಿಲ್ಲ,
ತಿಳಿದವಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಇಲ್ಲ,
ತಿಳಿಯದಿಹ ಗೂಢಕ್ಕೆ ಮಿತಿಯೆ ಇಲ್ಲ !

ಹಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಕ್ಕಿ
ಪಡುವ ಬನ್ನವನರಿತು
ಅದನಿಲ್ಲದಾಗಿಸುವ ಹೃದಯವಿಲ್ಲ !"

ಬೇಟೆ

ಆದೇ ರಾತ್ರಿಯ ಊಟವಾಗಿತ್ತು. ಮುದ್ದು ಮಗು ಸರಲಾ—"ಕಥೆ ಹೇಳು! ಕಥೆ ಹೇಳು!" ಎಂದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದಿದ್ದಳು. ಎಷ್ಟು ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದರೂ ಅವಳಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲ. "ಎಂತಹ ಕಥೆ? ಸಿಂಹ–ಹುಲಿ? ರಾಕ್ಷಸರದು? ಯುದ್ಧದ್ದು?..." ಹೇಳದೆ ಇನ್ನು ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದು ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ತಯಾರಿಯಿಂದ ನಾನು ಕೇಳಿದೆ. "ರಾಕ್ಷಸರದು!" ಎಂದು ಹಿಗ್ಗಿ ಸರಲಾ ಉದ್ಘೋಷಿಸಿದಳು.

ಸರಿ. ಇನ್ನು ರಾಕ್ಷಸರ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು. ರಾವಣ, ಅಹಿರಾವಣ–ಮಹಿರಾವಣ, ಶೂರ್ಪನಖಿ,ಘಟೋತ್ಕಚ,—ಎಲ್ಲರ ಕಥೆಗಳು ಸರಲಾಳಿಗೆ ಮುಖೋದ್ಗತವಾಗಿದ್ದವು. ಈಗ ಹೊಸ ರಾಕ್ಷಸರು ಬೇಕಾಗಿದ್ದರು! ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಳವು ಹಾಕಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ.

ಗಂಧರ್ವಲೋಕವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವರು ಹೇಗೆ ಸುಖವಾಗಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳಿದೆ. ಆದರಲ್ಲೂ ನಾನು ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಏನೂ ಕಡಿಮೆ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷದ ಕೆಳಗೆ ಹಂಸತಲ್ಪದ ಮೇಲಿನ ನಿದ್ರೆ ಅವರದು. ಅವರಿಗೇನು ಕಡಿಮೆ!

ಆದರೂ ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಅಭಿಲಾಷೆಯಾಯಿತು—ಭೂಲೋಕವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ನೋಡಬೇಕೆಂದು. ಸುಖವೇ ಕೈತುಂಬ ಬಂದಾಗ, ಆ ಸುಖವೇ ಮಾನವನಿಗೆ ಸುಖವಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಗಂಧರ್ವರಿಗೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆಗಬೇಕೆ! ನಾನು ಹೇಳಿದ ನಾಲ್ಕು ಗಂಧರ್ವರು ಕೂಡಿ ಎಣಿಕೆ ಹಾಕಿದರು. ಮರಿ ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನವೊಂದನ್ನು ಸಂಚಕಾರ ಕೊಟ್ಟು, ಈ ಪ್ರವಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದರು. ಮುಹೂರ್ತ, ಪ್ರಸ್ಥಾನ ಎಲ್ಲವೂ ಆಯಿತು. ಆದರೆ—ಆದರೆ...

"ಆದರೆ ಎಂದರೇನು? ಏನಾಯಿತು? ಏನು ಆತಂಕ?" ಎಂದು ಉತ್ಸುಕಳಾಗಿ ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು.

ನಾನು ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದೆ. ಮರಿ ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನದ ತೂಕ ತಪ್ಪುತ್ತಿತ್ತು. ಎಷ್ಟು ಸಣ್ಣದೆಂದು ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿದ್ದರೂ, ಅದು ಎಂಟುಮಂದಿಯ ವಿಮಾನ. ಎಂಟು ಜನ ಅದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ವಿಮಾನಕ್ಕೆ ಉಡ್ಡಾಣಿಸಲು 'ಲೈಸೆನ್ಸ್' ಇಲ್ಲ! ಇಡಿ ಗಂಧರ್ವಲೋಕವನ್ನೆಲ್ಲ ತಿರುಗಾಡಿ ನಮ್ಮ ಗಂಧರ್ವರು

ಮತ್ತಾರಾದರೂ ತಮ್ಮ ಜೊತೆಗೆ ಬರಬಹುದೇನೆಂದು ಕೇಳಿನೋಡಿದರು. ಕೆಲವರು ಸಕ್ಕರೆನಿದ್ರೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಹಲವರು ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದರು. ಬೇರೆ ಕೆಲವರು ಹೂಗನಸುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಉಳಿದವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಗಂಧರ್ವ ನಗರಿಯ ಮಹಾದ್ವಾರಕ್ಕೆ ಮಿಂಚಿನ ತೋರಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಮೂಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೇವಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ದ್ರಾಕ್ಷಾಪಾನದಲ್ಲಿ ನಿರತವಾಗಿತ್ತು. ಭೂಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ಯಾರೂ ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ನಾಲ್ವರು ಗಂಧರ್ವರು ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಹತಾಶರಾದರು.

ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನ ಗಂಧರ್ವಲೋಕದ ಗಡಿನಾಡಿನ ಮೇಲೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ನಿಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರವಾಸಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ !

ಕಿನ್ನರರ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೆತ್ತ ನಿಬ್ಬಣಕ್ಕೆಂದು ಹೋಗಿದ್ದ ರಾಕ್ಷಸರ ಪರಿವಾರ ವೊಂದು ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಬಂತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕರ ಗುಂಪೊಂದು ಮರಿವಿಮಾನ ವನ್ನು ನೋಡಿ ಅತ್ತ ಕಡೆ ಹೊರಳಿತು. "ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲಿದೆ ಈ ವಿಮಾನ ?" ಎಂದು ಆ ವಯಸ್ಕರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಕೇಳಿದ. ಅವನಿಗೆ ಕಲ್ಲಿಮೀಸೆ ಇದ್ದವು. ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ತ್ರಿಶೂಲದಿಂದ ಅವನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮೀಸೆಯನ್ನು ತೀಡುತ್ತಿದ್ದ. ಟಗರಿನಂತಹ ಕೋಡುಗಳು ಅವನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮುರಿಗೆಗೊಂಡಿದ್ದವು.

"ಅವರೂ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ?" ಎಂದು ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು. ಅವಳ ದನಿಯಲ್ಲಿ ತುಸು ಗಾಬರಿಯಾದ ಲಕ್ಷಣವಿತ್ತು.

"ಕೇಳು, ಮುಂದೆ ಕೇಳು !" ಎಂದು ನಾನು ಮುಂದುವರಿದೆ. ವಿಮಾನ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವದೆಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನು ಹಿರಿಹಿರಿ ಹಿಗ್ಗಿದನು. ತನ್ನವರೆಡೆಗೆ ಹೊರಳಿ ಅದೇನೇನೊ ಉನ್ಮತ್ತನಂತೆ ಮಾತಾಡಿದನು. "ಹೊಸ ನಾತ !" ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದನು. "ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಂದಿ ದ್ದಾರೇನು ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದನು.

"ಇಲ್ಲ" ಎಂದರು ಗಂಧರ್ವರು.

ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಗಹಗಹಿಸಿ ನಕ್ಕನು. "ನಾವು ಅನೇಕ ಸಲ ಹೋಗಿಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಭೂಲೋಕದ ನಕಾಶ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಕಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನಮ್ಮ ಉದ್ಧಟನು ವಿಮಾನವನ್ನು ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದತ್ತ ಸಾಗಿಸಬಲ್ಲ. ನಮಗೂ ನೀವು ಜಾಗ ಕೊಟ್ಟರೆ ಈ ಉದ್ಧಟನು ಚಾಲಕನಾಗಬಲ್ಲ. ಆಗ ನಿಮಗೆ ಒಂದು ಮೋಜು ನೋಡಲು ಸಹ ಸಿಕ್ಕೀತು !"

"ಯಾವ ಮೋಜು ?" ಗಂಧರ್ವರು ಕೇಳಿದರು.

"ನೀವು ಬೇಟೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೀರಾ ?"

"ಇಲ್ಲ. ಬೇಟವೊಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತು !"

ರಾಕ್ಷಸರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಮತ್ತೆ ನಕ್ಕನು. "ಎರಡು ಹೃದಯ ಮೋಹಾವೃತ

ವಾದಾಗ ಅದನ್ನು 'ಬೇಟ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದೆಡೆಗೆ ಮೋಹ ಹಾಗು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಭಯುವಿದ್ದು, ಮೋಹವು ಭಯುವನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದಾಗ,— ಅದನ್ನು 'ಬೇಟೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬೇಟಕ್ಕಿಂತ ಬೇಟೆಯು ಆಹ್ಲಾದಕರ. ಅದರಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯು ಸಂಚಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ನೋಡಿರಿ !"

"ಈ ವಿಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ನಾಲ್ವರು ಬೇಕಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಲ್ವರು ಬರಬಹುದು" ಎಂದು ಗಂಧರ್ವರು ಹೇಳಿದರು.

ಹೆತ್ತ ನಿಬ್ಬಣದ ಪರಿವಾರ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿತು. ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಉದ್ಧಟರನ್ನೊಳಗೊಂಡು ನಾಲ್ವರು ರಾಕ್ಷಸರು ವಿಮಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರು. ಉದ್ಧಟನೇ ಚಾಲಕನಾದ.

ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ವಿಮಾನ ಸಾಗಿತು. ಕೆಳಗೆ, ಕೆಳಗೆ, ತೀರ ಕೆಳಗಿಳಿಯಿತು. ಕುಂಬಾರನ ತಿಗರಿಯಂತೆ ಭೂಮಂಡಲ ತಿರುಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದೊಂದು ಯುಗವು ಒಂದೊಂದು ಮಣ್ಣಿನ ಕೊಡದಂತೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಕಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು.

"ಮೊದಲು ವಿಮಾನ ಎಲ್ಲಿಳಿಯಿತು ?" ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು. "ನಾವಿದ್ದ —ಮಿಯಲ್ಲಲ್ಲ!" ಎಂದು ನಾನು ನಗುತ್ತ ಹೇಳಿದೆ. ಅದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿಳಿಯಿತು. 'ಸ್ಯಾಂಟಾಕ್ರೂಜ' ವಿಮಾನತಳ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಪುರಿ ಪುಷ್ಪಕವಿಮಾನ! ಸೂಕ್ಷ್ಮರೂಪದಲ್ಲಿ ಆ ವಿಮಾನ ಗೋಡೆಗಳೊಳಗಿಂದ ಸಾಗಬಲ್ಲುದು, ಮನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬಲ್ಲುದು, ಏನು ಬೇಕಾದುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದೆ ಇರಬಲ್ಲದು.

ಮೇಲಿನಿಂದ ಮುಂಬಯಿ ನಗರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಗಂಧರ್ವರು ಹೌಹಾರಿ ಹೋದರು. ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಜನ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರೇಲ್ವೆ ನಿಲ್ದಾಣಕ್ಕೆ, ಬಸ್‌ಸ್ಟ್ಯಾಂಡಿಗೆ, ಅಂಗಡಿಗೆ, ಕಚೇರಿಗೆ, ಅಂಚೆಮನೆಗೆ, ಸಿನಿಮಾಗೃಹಕ್ಕೆ, ಕಾಳಿನ ಅಂಗಡಿಗೆ—ಜೀವದ ಹಂಗುದೊರೆದವರಂತೆ ಓಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಮೇಲೆ ಎಷ್ಟೋ ತಾಸುಗಳವರೆಗೆ ಧೂಮಕೇತುವಿನ ಬಾಲದಂತೆ ಉದ್ದಾಗಿ ಸಾಲುಗೊಂಡು ಜನ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ಶವಗಳಂತೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಮುಖದ ಮೇಲಾದರೂ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಶಾಂತಿಯಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿ ಗಂಧರ್ವರು ಬೆಪ್ಪಾದರು. "ಇದು ಭೂಲೋಕವೆ ?" ಎಂದು ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬೆರಳಿಟ್ಟರು.

"ಮುಂಬಯಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಹಡಗ ನೋಡಲೆಂದು ಬಂದರದ ಹತ್ತಿರ ನಾವು ಕೂಡ ನಿಂತಿದ್ದೆವಲ್ಲ ! ಅಲ್ಲಿಯೂ ಜನರು ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದರೆ ?" ಎಂದು ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು.

ನಕ್ಕು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ : "ಅಲ್ಲಿಯೂ ನಿಂತಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ ವಿಮಾನ ಮಲಬಾರ ಬೆಟ್ಟದ ಬದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಬಂಗಲೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಂಗಣಗಳನ್ನು ದಾಟಿ, ಚಾಕರರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣುಗ್ಗಿ, ಯಜಮಾನ ಕುಳಿತ ಒಳಗೋಣೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಾರವಾಡಿ ತನ್ನ ಕಾಗದ

ಪತ್ರಗಳೆದುರು ಕುಳಿತಿದ್ದ. ಸಾವಿರ ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳ ನೋಟಿನ ಮಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಒಂದೊಂದೇ ನೋಟನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತನ್ನೆದುರಿದ್ದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ನೋಡಿ ಹರ್ಷವಾಯುವಾಗಲು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಗಾಳಿ ತುಂಬಿದವರಂತೆ ಎದ್ದು ಕೋಣೆಯ ತುಂಬ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದ. ಉದ್ಧಟನು ವಿಮಾನವನ್ನು ಒಳಗೊಯ್ದಾಗ ಇಂಥದೊಂದು ಕುಣಿತ ನಡೆದಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ರಾಕ್ಷಸರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ತ್ರಿಶೂಲದಿಂದ ಮೀಸೆ ತೀಡಿದ. ಸಂಜ್ಞೆಯನ್ನರಿತು ಉದ್ಧಟನು ವಿಮಾನವನ್ನು ಕುಣಿಯುವ ಮಾರವಾಡಿಯ ಕಡೆಗೊಯ್ದು ಮೆಲ್ಲನೆ ಅವನ ಕಾಲು ಹಿಡಿದೆಳೆದ. ತತ್ತರಿಸಿ ಬಿದ್ದ ಮಾರವಾಡಿ ತಟ್ಟನೆ ಪ್ರಾಣ ನೀಗಿದ. ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಹಿಡಿದೆತ್ತಿ ತನ್ನ ಬದಿಗಿರಿಸಿ ಉದ್ಧಟನು ವಿಮಾನವನ್ನು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿಸಿದ. ಮಾರವಾಡಿಯ ಶವ ಬಿದ್ದಲ್ಲಿಯೇ ಬಿದ್ದಿತ್ತು.

"ಅಂದರೆ? ರಾಕ್ಷಸರು ನರಮಾಂಸ ತಿಂಬುವದಿಲ್ಲವೇನು ?" ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು.

"ಇಲ್ಲ ! ಅದು ಸಿಂಹ–ಹುಲಿಗಳ ಕೆಲಸ. ಮಾನವರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ತಿಂದರೆ ಮಾತ್ರ ರಾಕ್ಷಸರ ಹಸಿವೆ ಹಿಂಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಾಣಭಕ್ಷಕರೇ ಮುಂದೆ ರಾಕ್ಷಸಕುಲಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ !" ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ.

ವಿಮಾನವು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿ ಗಿರಗಾಂವಿಯಲ್ಲಿಯ ಒಂದಟ್ಟದ ಕಿರುಮನೆಯನ್ನು ಸೇರಿತು. ಅಲ್ಲಿ ನವದಂಪತಿಗಳು ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ಹಿತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಕೋಣೆಯದು. ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಿದ ರೀತಿ ಮನಮೆಚ್ಚುವಂತಿತ್ತು. ಊದಬತ್ತಿಯ ಸುವಾಸನೆ ಕೋಣೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಆವರಿಸಿತ್ತು. ಸುಂದರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಓರಣವಾಗಿ ತೂಗುಹಾಕಿದ್ದರು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡಿದ ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಒಂದು ಕ್ಷಣವೆನಿಸಿತು—ಈ ಕೋಣೆ ತಮ್ಮ ಲೋಕದ ಒಂದು ಭಾಗವೆಂದು. ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಭೂಲೋಕದ ಈ ಚೆಲುವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದೆನಿಸಿತು ಅವರಿಗೆ. ಆದರೆ ಉದ್ಧಟನ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು ಆಗಲೆ. ತೀರ ನೆಲಕ್ಕೆ ವಿಮಾನವನ್ನೊಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸಿ, ಸುಮ್ಮನೆ ಗರತಿಯ ಅಂಗುಷ್ಠವನ್ನು ಉದ್ಧಟನು ಮುಟ್ಟಿದ. ಪ್ರೇಮಸಲ್ಲಾಪದಲ್ಲಿದ್ದ ತರುಣಿಯು ಚಿಟ್ಟನೆ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆ ಚೀರಿದಳು. ಬಿಳಿದಾದ ಅರಸುಚೇಳು ಕಡಿದ ವೇದನೆಯಾಯಿತು ಅವಳಿಗೆ. ಪತಿಯು ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದರೂ ಚೇಳು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ವಿಷವು ಮಾತ್ರ ಏರಿ ಏರಿ ತರುಣಿಯು ತಾಳಲಾರದಾದಳು. ಡಾಕ್ಟರರು ಬಂದು ಉಪಚಾರ ಮಾಡುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಅವಳು ತೀರಿದಳು. ಅವಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಂದು ಉದ್ಧಟನು ತನ್ನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ ಹೊರಡಲನುವಾದನು.

ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಈ ಆಸುರೀ ಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಸಹಿಸುವುದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದೆಂತಹ ಬೇಟೆ ? ಕಾಣದವರ ಮೇಲೆ ಬಾಣ ತೂರಿದರೇನು ಬಂತು ? ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ನಿರುಪದ್ರವಿಗಳನ್ನು ಸದೆಬಡಿಯುವದೆ ? ಗಂಧರ್ವರ ಶಿಶುಹೃದಯಕ್ಕೆ ಇದ

ರಿಂದ ಬರೆ ಕೊಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಇಂಥ ಬೇಟೆಯನ್ನು ನೋಡುವದು ತಮಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು.

"ಹುಚ್ಚರು ನೀವು ! ಇದೇ ಸಂತೋಷ ! ಬೇಟೆಯಾಡಿದ ಪ್ರಾಣಿ ಒದ್ದಾಡಿ ದಷ್ಟೂ ನಮಗೆ ಆನಂದ" ಎಂದು ರಾಕ್ಷಸರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನು ತಾತ್ಸಾರ ಮಾಡಿದ.

"ಇದು ವಿನೋದವಲ್ಲ, ಪ್ರಾಣಸಂಕಟ. ಇನ್ನು ಸಾಕುಮಾಡಿರಿ. ಭೂಲೋಕ ವನ್ನು ನೋಡುವದು ಸಹ ಬೇಡ. ತಿರುಗಿ ನಮ್ಮ ಲೋಕಕ್ಕೊಯ್ದು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡಿರಿ !" ಎಂದು ಗಂಧರ್ವರು ಉದ್ವೇಗದಿಂದ ನುಡಿದರು.

"ಇನ್ನೂ ಇದರ ಮೋಜು ನಿಮಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ. ಉದ್ಧಟ ! ಅಲ್ಲಿ ನೋಡು ! ಅದನ್ನಷ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸು !" ಎಂದು ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿದ. ವಿಮಾನ ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಗಿರಗಾಂವಿಯ ರಸ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನು ಮೋಟಾರ್ ಸೈಕಲ್ ಏರಿ ಭರದಿಂದ ಸಾಗಿದ್ದ. ಮುಖ್ಯಸ್ಥನು ಬೊಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದು ಅವನನ್ನು. ನೋಡನೋಡುತ್ತ ಎತ್ತಿ ಒಗೆದಂತೆ ಆ ಮೋಟರ್ ಸೈಕಲ್ ತಿರುವುಮುರುವಾಗಿ ಬಿತ್ತು. ಹತ್ತಿದವ ಒಂದು ಮಗ್ಗಲು ಎಚ್ಚರದಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದ. ಕಾಲು ಮುರಿದು ಬಾಯಿ ಹೋಗಿ ತಿರುಗಿ ಮನುಷ್ಯರ ಗಣನೆ ಯಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಆರು ತಿಂಗಳು ಹಿಡಿದವು.

ಗಂಧರ್ವರು ಅಸಹಾಯರಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ವಿಮಾನವು ಪರೇಳದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಮುರುಕು ಕೋಣೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಆ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೂವರಿದ್ದರು: ಒಬ್ಬ ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಮಗ. ಮೂವರೂ ನಡುವೆ ಚಹದ ಪಾತ್ರೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸುತ್ತಲೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಚಹ ಕುಡಿಯುತ್ತ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಚಹವಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಹೋಗಬೇಕು. ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಆಗಲೇ ಸನ್ನೆ ಮಾಡಿದ್ದ. ವಿಮಾನದಿಂದ ಕೈಚಾಚಿ ಎರಡು ಬೆರಳುಗಳಿಂದ ಚಿವುಟಿದಂತೆ ಯುವಕನ ಗಂಟಲವನ್ನು ಕ್ಷಣಾರ್ಧದವರೆಗೆ ಉದ್ಧಟನು ಒತ್ತಿದ್ದ. ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿದ ಚಹ ಮೂಗಿನಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದಿತ್ತು.

ಯುವಕ ಗಾಬರಿಯಾದ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ನರ ಸತ್ತವರಂತೆ ಮಲಗಿದ. ಮುದುಕಿ ಕಾಲುಗೆಟ್ಟಳು. ಮುದುಕನು ಕಾಲು ಎಳೆಯುತ್ತ ಡಾಕ್ಟರರನ್ನು ಕರೆದು ತರಬೇಕೆಂದು ನಡೆದ. ಕರಠರೋಗ, ಡಿಫ್ತೀರಿಯಾ ಎಂದು ಡಾಕ್ಟರರು ಹೇಳುವಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಯುವಕ ಬರಿ ಶವವಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಾಣ ಉದ್ಧಟನ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ ಒರ ಗಿತ್ತು. ಇದು ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ವಿಷ ಸಮಾನವಾಗಿತ್ತು ; ರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ಅಮೃತೋಪಮ ವಾಗಿತ್ತು.

"ರಾಕ್ಷಸರು ಹೀಗೆಲ್ಲ ಏಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ ?" ಎಂದು ದಿಙ್ಮೂಢಳಾದ ಸರಲಾ ಕೇಳಿದಳು. ಅವಳಿಗೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇಳಿ ಕೆಡುಕೆನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹೀಗೇಕೆ ಮಾಡುವ ರೆಂಬುದರ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ.

"ಇದೇ ನೀಚತನ, ಹೀಗೆ ಮಾಡುವದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಸಂತೋಷ!" ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ. ಒಂದು ತಾಯ್ತನದ ಚಿಕಿತ್ಸಾಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ವಿಮಾನವು ಸಾಗಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಆದೇ ಜನಿಸಿದ ಮಗುಗಳು, ಇಲ್ಲವೆ ಎಂಟು–ಹತ್ತು ದಿನ ಮಾತ್ರ ಬೆಳಕು ಕಂಡ ಮಗುಗಳು ತಾಯಂದಿರ ಬದಿ ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಒರಗಿದ್ದವು. ಒಂದು ಮಗು ಬಲು ಮುದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ದೇವದೂತರ ಕಳೆಯಿತ್ತು. ಅದರ ಕೂದಲನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೆ ಮಾಸಬಹುದೆಂದು ಗಂಧರ್ವರು ಸಹ ಹಿಂಜರಿಯ ಬಹುದಿತ್ತು. ಅದರ ಗಲ್ಲ, ತುಟಿ, ಬೆರಳು ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ನಿರ್ಮಲವಾದ, ಪುನೀತ ವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ತಮ್ಮ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಗಂಧರ್ವರಿಗೆನಿಸಿತು. ಮಗುವಿನ ದಾಸಾನುದಾಸರಾಗಿ ತಾವು ಜೀವಿಸಬಹುದೆಂದು ಗಂಧರ್ವರೆಂದುಕೊಂಡರು.

ಆದರೆ ಉದ್ಧಟನು ಬೇರೊಂದು ಬಗೆದಿದ್ದ. ಮಗುವಿನ ದೈವಿಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಅವನಿಗೆ ಸಂಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯಸ್ಥನನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿ ಉದ್ಧಟ ಒಮ್ಮೆಲೆ ತನ್ನ ಮುಖಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸಿದ. ಅಕರಾಳ–ವಿಕರಾಳವಾದ. ಕೆದರಿದ ತಲೆಗೂದಲು, ಅತಿ ಅಗಲವಾದ ಮುಖ, ಭಾರಿ ಮೀಸೆಗಳು, ರುದ್ರ ನೇತ್ರಗಳು,—ಯಾರು ಆ ಮುಖವನ್ನು ಕಂಡರೂ ಅಂಜಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನು ಮುಗುಳುನಗೆ ನಗುತ್ತ, ಬೆರಳನ್ನು ಚೀಪುತ್ತ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಮಂತ್ರ ವನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತ ಮಲಗಿಕೊಂಡ ಮಗುವಿನೆದುರು ತಟ್ಟನೆ ಈ ಮುಖವು ಸುಳಿಯಿತು. ಆಡುತ್ತ ಮಲಗಿದ್ದ ಮಗು ಚಿಟ್ಟನೆ ಚೀರಿ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿತು. ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ತಾಯಿಯು ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡಳು. ದಾಯಿಯು ಬಂದಳು. ಡಾಕ್ಟರರು ಬಂದರು. ಮುಂದೆ ಕೆಲವು ತಾಸುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮೀತಿಮೀರಿ ಜ್ವರ ಬಂದ ಮಗು ತೀರಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ತಿರುಗಿ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ.

"ಇದೇನು ಕಥೆ ! ಇಂಥ ಕಥೆ ನಾನು ಕೇಳುವದಿಲ್ಲ. ಅಳು ಬರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಸರಲಾ ತಕರಾರು ಮಾಡಿದಳು.

"ಮುಂದೆ ಕೇಳು !" ಎಂದು ನಾನು ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರಿದೆ. ಗಂಧರ್ವರಿಗೆ ಇದು ಅಸಹ್ಯವಾಯಿತು. "ಇನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಜೊತೆಯೇ ನಮಗೆ ಬೇಡ. ಹಾದಿ ತಪ್ಪಿ ನಾವು ಅಂಡಲೆದರೂ ಚಿಂತೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಬರಲಾರೆವು !" ಎಂದು ಗಂಧರ್ವರು ಕೆಳಗಿಳಿದರು. ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ತಿರಸ್ಕಾರದ ನಗೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ. ಉದ್ಧಟನು ಗಹಗಹಿಸಿ ನಕ್ಕ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಮತ್ಕಾರವಾಯಿತು.

"ಏನು ಚಮತ್ಕಾರ ?" ಎಂದು ಸರಲಾ ಕಣ್ಣರಳಿಸಿ ಕೇಳಿದಳು.

"ಹೇಳುತ್ತೇನೆ !"—ನಾನೆಂದೆ. ಮೇಲೆ ಮುಗಿಲಿನೊಳಗಿಂದ ಗಂಧರ್ವ,ರಾಕ್ಷಸ ಮೊದಲಾದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಲ್ಲ ಒಂದು ಕಿರಣ, ಹೊಳೆಯುವ ಈಟಿಯಂತೆ ಮೊನೆ ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ ಬಂದಿತು. ಅದೊಂದು ಸೂರ್ಯಕಿರಣದಂತಹ ಕಿರಣ. ಆದರೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಸೂರ್ಯನು ಕಾಣುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾರೋ ಮುಗಿಲಿನ ಬದಿ

ಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಈ ಚೂಪುಗೋಲನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗಂಧರ್ವರು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಅವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಿಂತರು. ರಾಕ್ಷಸರು ವಿಚಾರ ಪರರಾದರು ; ಅತ್ತಿತ್ತ ವಿಸುಕಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಉದ್ಧಟ ಸರಿದತ್ತ ಒಲಿಯುತ್ತ ಆ ಕಿರಣವು ತನ್ನ ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ಗತಿಯಿಂದ ಮೇಲೇರಿ ಬಂತು.

ವಿಚಾರಕ್ಕೂ ಆಸ್ಪದವಿರಲಿಲ್ಲ. ನೋಡನೋಡುತ್ತ ನಿಂತಂತೆ ಕಿರಣವು ಉದ್ಧಟನ ಉತ್ತಮಾಂಗವನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಕತ್ತಲೆಯ ಕಗ್ಗಂಟನ್ನು ಬೆಳಕು ಲೀಲಾಮಾತ್ರವಾಗಿ ಕರಗಿಸುವಂತೆ ಉದ್ಧಟನ ರಾಕ್ಷಸೀ ಪ್ರಾಣಗ್ರಂಥಿಯನ್ನೂ ದೇಹ ವನ್ನೂ ಕರಗಿಸಿ ಬರಿ ಮೋಡದ ಮಂಜನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಅಂದಿನಿಂದ ಉದ್ಧಟ ಹೂಗಳಿಗೂ ಕಾಯಿಗಳಿಗೂ ಮರಣಪ್ರಾಯವಾದ ಇಬ್ಬನಿಯಾದ.

ವಿಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಉದ್ಧಟನ ಮೇಲೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಕ್ಷಸರು ವಿಹ್ವಲರಾಗಿ ವಿಮಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ ನಿಂತಿದ್ದರು. ಉದ್ಧಟನನನ್ನು ಕರಗಿಸಿದ ಕಿರಣ ಆ ವಿಮಾನದೆಡೆ ತಿರುಗಿತು. ಆಗ ವಿಮಾನ ಬರಿ ಒಂದು ಬಿಳಿ ಮೋಡವಾಗಿ ಗಾಳಿ ನೂಕಿದತ್ತ ಅಲೆಯುತ್ತ ಹೋಯಿತು.

ಗಂಧರ್ವರು ತಮ್ಮ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಮರಳುವದು ಹೇಗೆ ? ರಾಕ್ಷಸರೆಂತು ತಿರುಗಿ ಹೋಗಬೇಕು ? ದಾರಿ ದೊರೆಯುವನಕ ಮರ್ತ್ಯಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬಾಳುವದೆಂದು ಗಂಧರ್ವರು ಕವಿಗಳಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಳೆದರು. ಉಳಿದ ಮೂವರು ರಾಕ್ಷಸರು ಜರ್ಮನಿಯಂತಹ ಒಂದು ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಸೈನಿಕ ನಾಯಕರಾದರು. ಅಂತೂ ಭೂಲೋಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಗಂಧರ್ವ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ನಾಲ್ವರಿಂದ, ಮೂವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು.

2

"ಮುಗಿಯಿತೇನು ಕಥೆ ?" ಸರಲಾ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಿದಳು. "ಮುಗಿಯಿತು. ಹೇಗಿದೆ ಕಥೆ ?" ಎಂದು ನಾನು ಕೇಳಿದೆ. "ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಸರಲಾ ತೂಕಡಿಸ ಹತ್ತಿದಳು. ಉದ್ಧಟನಿಗಾದ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅವಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ಹೇಳಿದ ಕಥೆ, ಜಾಗೃತಿಯಿಂದ ನಿದ್ರೆಯ ಸ್ವಪ್ನಮಧುರ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿತ್ತು. ಸರಲಾ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಯಾಗಿ ಒರಗಿಕೊಂಡು ನಿದ್ರಿಸತೊಡಗಿದಳು.

ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಓದಲೆಂದಿದ್ದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ತೆರೆಯುವವನಿದ್ದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹಸನ್ಮುಖಳಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ಎದುರಿಗೆ ಬಂದಳು. "ನೀವು ಸರಲಾನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಯನ್ನು ಪಕ್ಕದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಥ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ನೀವು ಆಕೆಯನ್ನು ಮಂಕಾಗಿಸುತ್ತೀರಿ. ರಾಕ್ಷಸ ಗಂಧರ್ವರ ಕಲ್ಪನಾಬಾಜಾರವೇಕೆ ? ಈ ಲೋಕದ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲ ? ವಿಜ್ಞಾನದ ಅದ್ಭುತ ಶೋಧಗಳು, ಮದಾಮ್ ಕ್ಯುರಿ..." ಎಂದು ಅಣಕವಾಡಿದಳು.

"ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತವವಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕಥೆ ವಾಸ್ತವ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು" ನಾನೆಂದೆ.

"ಅದು ಹೇಗೆ ? ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ನಿಮ್ಮ ಉತ್ತರ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಹೆಂಡತಿ ದನಿಯೆತ್ತಿದಳು.

"ಕೊಂಕಣದಲ್ಲಿ—ರಕ್ಕೆ ನಾವು ಕೆಲವರು ಟ್ರಿಪ್ ತೆಗೆದದ್ದು ನೆನಪಿದೆಯೆ ?" ನಾನು ಕೆಣಕಿ ಕೇಳಿದೆ. "ಇರದೆ ಏನು ? ಮರಳಿದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ದಿನ ಹಗಲು-ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆ ಮಾಡಿದಿರಲ್ಲ!" ಎಂದಳು ಹೆಂಡತಿ. "ಒಳ್ಳೇದು. ಆ 'ಟ್ರಿಪ್ಪಿ'ನಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಬಸ್ಸು ನಮ್ಮದಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಶಿಕಾರಿ ಪಾರ್ಟಿ ಅದರಲ್ಲಿತ್ತು. ಡ್ರೈವರ್ ಸಹ ಆ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿದವನೇ !" ನಾನೆಂದೆ.

"ಏನು ? ಶಿಕಾರಿಯೆ ! ನನಗೆ ಹೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ ! ಏನೇನಾಯಿತು ಹೇಳಿರಿ !" ಎಂದು ಗಂಧರ್ವರ ಕಥೆ ಕೇಳಲು ಸರಲಾ ತೋರಿಸಿದ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಮಿಕ್ಕುವ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದ ಹೆಂಡತಿ ಕೇಳಿದಳು.

ನಾನು ಆ 'ಶಿಕಾರಿ'ಯ ಕತೆ ಹೇಳಿದೆ...ರಾತ್ರಿ ಒಂಭತ್ತು ಗಂಟೆಯ ಸುಮಾರು ಬಸ್ಸು ಊರನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿತು. ನಾವು 'ಟ್ರಿಪ್ಪಿ'ನವರು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರಾಗಿದ್ದೆವು. ಬಸ್ಸಿನ ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಶಿಕಾರಿ'ಯ ಗುಂಪಿನ ಹುಡುಗರಿದ್ದರು. ಅದೇ ಗುಂಪಿನ ಡ್ರೈವರಿನ ಬಳಿ ಗುಂಪಿನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಒಂದು 'ಸ್ಪೋರ್ಟ್ ಜ್ಯಾಕೆಟ್' ಹಾಕಿ ಕುಳಿತು ಕೊಂಡಿದ್ದ. ಬಸ್ಸಿನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದೂಕು, ಎಂಜಿನ್‌ಗಣ್ಣಿನ ಒಂದು ನೀಳ ವಾದ ಟಾರ್ಚು, ಗುಡಾರ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಾನುಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು ಒಂದೂವರೆ ಗಂಟೆಯವರೆಗೆ ಬಸ್ಸು ರಭಸದಿಂದ ಬಂತು. ಬಯಲುಸೀಮೆಯ ಗಡಿಯಾಗಿಯೂ, ಮಲೆನಾಡಿನ ಮಹಾದ್ವಾರವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದ—ಡೋಳ್ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿ ಅರ್ಧ ಗಂಟೆ ಬಸ್ಸು ನಿಂತಿತು.

ಆಗ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮೋಜಾಯಿತು ! ಬಸ್ಸಿನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಗುಡಾರವನ್ನು ಹಾಸಿದ್ದಾಯಿತು. ಲೋಡುಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಪೂರೈಸುವಂತೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದಾ ಯಿತು. 'ಸ್ಪೋರ್ಟ್ ಜ್ಯಾಕೆಟ್ಟಿ'ನ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಬಂದೂಕನ್ನು ಬಸ್ಸಿನ ತಲೆಕಟ್ಟಿನಾಚೆಗೆ ಚಾಚಿ ಅಡ್ಡ ಮಲಗಿಕೊಂಡ. ಅವನ ಹತ್ತಿರ 'ಟಾರ್ಚ್' ಹಿಡಿದ ಅವನ ಪ್ರಾಣಿ ಯೊಬ್ಬ ಕುಳಿತುಕೊಂಡ. ಇದಕ್ಕೂ ಮೋಜೆಂದರೆ ಡ್ರೈವರನ ಎರಡೂ ರಟ್ಟೆಗಳಿಗೆ ಹಗ್ಗ ಕಟ್ಟಿ ಆ ಹಗ್ಗದ ತುದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಾಣಿ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನ ಬಳಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ. ಎಡಗೈಯ ರಟ್ಟೆಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಜಗ್ಗಿದರೆ ಬಸ್ಸನ್ನು ಎಡ ಗಡೆಗೆ ಹೊರಳಿಸಬೇಕು ; ಬಲಗೈಯದಾದರೆ ಬಲಗಡೆಗೆ. ಒಂದು ಸಲ ಹಗ್ಗ ಜಗ್ಗಿ ದರೆ ಬಸ್ಸು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು. ಒಂದೇಸವನೆ ಜಗ್ಗಿದರೆ ಜೋರಿನಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಾಗ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಜ್ಞೆಗಳ ಒಂದು ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಈ ಬೇಟೆಗಾರರು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದ್ದರು !

ನಾವು ಮೌನದಿಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಲಾಯಿತು. ಬಸ್ಸು ಹೊರಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಸಹ ನಾವು ಮೌನವ್ರತವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದೆವು. ಯಾವ ಹುಲಿ, ಚಿರ್ಚು, ಕಣಿಹಂದಿಯು ಕಾಲ ತುಂಬಿ ಬಂದಿದೆಯೋ ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು !

ಬಸ್ಸು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿತು. ಇಲ್ಲಿಯುವರೆಗೆ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಗೆ ಬರಿ ಹೊಲಗಳಿದ್ದವು. ಈಗ ದಟ್ಟವಾದ ಅಡವಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಹುಲ್ನೆಲದ ಬಯಲುಗಳೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಎಂಜಿನ್‌ಗಣ್ಣಿನ ಬೆಳಕು ನೀಳವಾಗಿ ಯಮಪಾಶದಂತೆ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಅಡವಿಯನ್ನು ಭೇದಿಸಿ, ಸರಿದಾಡುವ ಜೀವಜಂತು ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಕಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷಣವೂ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯ ಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತು.

ಎಂಜಿನ್‌ಗಣ್ಣಿನ ಈ ಸಂಶೋಧನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೊಲವು ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಬಸ್ಸಿನ ಸಪ್ಪಳಕ್ಕೆ ಅದು ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಿಂದ ಅಡವಿಯ ಕಡೆ ಓಡಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಫರ್ಲಾಂಗು ದೂರ ಎತ್ತರದ ಮೇಲೆ ಮೊಲ ಓಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಎಂಜಿನ್‌ಗಣ್ಣಿನ ಯಮಪ್ರಕಾಶ ಧಾವಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು, ಎರಡು, ಮೂರು...ಏನಾಗುವುದೋ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಎದೆ ಡವಡವಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಮ್ಮೆಲೆ ಬಂದೂಕಿನ ಸಪ್ಪಳ, ಒಡನೆ ರಾವು ಬೆಳಕು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಪಥದಲ್ಲಿ ಮೊಲದ ಪತನ. ಬಸ್ಸಿನ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಆ ಗುಂಪಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ 'ಪ್ರಾಣಿ' ತತ್ಕಾಲಕ್ಕೆ ಆ ಬೆಳಕಿನ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಓಡಿಹೋಗಿ ಸತ್ತ ಮೊಲವನ್ನು ಹಿಡಿದೆತ್ತಿ ತಂದು ತನ್ನ ಸೀಟಿನ ಬದಿಗಿರಿಸಿದ. ಒಂದೆರಡು ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಜಾಗವೆಲ್ಲ ರಕ್ತಮಯವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರಜ್ಜು ಸಂಜ್ಞೆಯಾಗಿ ಬಸ್ಸು ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ನಡೆಯಿತು.

"ಹುಲಿ, ಚಿರ್ಚು ಎಲ್ಲಿವೆ ? ಬರಿ ಮೊಲವನ್ನು ಹೊಡೆದಿರಲ್ಲ !" ಎಂದು ನಾವು ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕುಳಿತ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದೆವು. ಅವನು ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬ ನಕ್ಕ. "ರಸ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಯಮನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳಲು ಹುಲಿ-ಚಿರ್ಚು ಬರುತ್ತಿವೆಯೆ ! ನಾವು ಆಡುವ ಬೇಟೆ ಮೊಲದ ಬೇಟೆ !" ಎಂದು ಆ 'ಪ್ರಾಣಿ' ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟ.

ಸಂಕೀರ್ಣ ಅರಣ್ಯವೊಂದು. ಅಲ್ಲಿ ವನ್ಯಪಶುಗಳು ಬಾಳುತ್ತಿದ್ದವು. 'ಜೀವೋ ಜೀವಸ್ಯಜೀವನಂ' ಎಂಬ ನಿಸರ್ಗನಿಯಮ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ,—ಪಶುಸೃಷ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಯಾವ ಹುಲಿಯೂ ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆಗೆಟ್ಟು ನಿದ್ದೆಗೆಡಿಸಿ 'ಟಾರ್ಚ್' ಹಚ್ಚಿ ದಿನಕ್ಕೆ ಮೂವತ್ತು ನಲವತ್ತು ಮೊಲಗಳನ್ನು ಹೊಡೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ! ಅಂಥ ಅರಣ್ಯದ ಗರ್ಭವನ್ನು ಸೀಳಿ ಮನುಷ್ಯನು ಒಂದು ರಹದಾರಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಯಂತ್ರಶಿಲ್ಪಿಯಾಗಿ ಬಸ್, ಟಾರ್ಚ್ ಮೊದಲಾದ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಯಮ ಹೀಗೆ ತಮ್ಮ ನಡುವೆ ಬಂದು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಹವಣನ್ನು ಮೊಲಗಳು ಅರಿಯವು. ಅಂತೇ ಬಂದು ಬಂದು ಅವನ ಗುಂಡಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಕೂದಲನ್ನು ಬಾಚುವಂತೆ ಯಂತ್ರದ ಹಿಲಾಲಿನಿಂದ ಈ ಗುಂಪು ಅರಣ್ಯ

ವನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ತೆಗೆಯುತ್ತಿತ್ತು ! ಒಂದಲ್ಲ, ಎರಡಲ್ಲ,—ಬೆಳಕಿನ ವೇಗದಿಂದ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಗುಂಡಿನ ವೇಗದಿಂದ ಜೀವವನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಹೊಸ 'ಪ್ರಾಣಿ'ಯನ್ನು ಮೊಲಗಳು ಏನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು ! ಸತ್ತು ಸತ್ತು ಬಿದ್ದ ಮೊಲಗಳನ್ನು ಆ ಪ್ರಾಣಿ ಹೊತ್ತು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಣ್ಣು ನೋಡಲಾರದಾದವು. ಬೇಟೆಯ ನೂತನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೊಂದು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಗೊಂಡಿತು. ಬಂದೂಕನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆಡುವ ಬೇಟೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕಿನ ಯಾವುದೊಂದು ತುದಿಗಾದರೂ ಕಾಡಮೃಗವಿರುತ್ತದೆ. ಗುರಿಯಿಟ್ಟ ಕಾಡುಮೃಗ ಹುಲಿಯಾಗಬಹುದು, ಹೊಂಗಿಯುವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರಿಯಿಟ್ಟ ಮೃಗ ಚಿಗರೆ, ಸಾರಂಗ ಇಲ್ಲವೆ ಮೊಲವಾದರೆ—ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಯಂತ್ರದ ಹಿಲಾಲಿನ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಕಣ್ಣುಕುಕ್ಕಿಸಿ ಜೀವವುಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದ್ದ ಶಕ್ತಿ-ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಆ ಮೃಗಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ ಹೋದರೆ—ಆಗ ಬಂದೂಕಿನ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ನಿಂತು ಗುರಿಯಿಡುವ ಮನುಷ್ಯನು ಕಾಡುಮೃಗವಾಗುತ್ತಾನೆ !

ಒಂದು ಮರಿ ಮೊಲವಿತ್ತು. ಅದು ತೀರ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಗೇ ನಿಂತಿತ್ತು. 'ಟಾರ್ಚ್'ನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅಗಲವಾದ ಅದರ ಬೆದರಿದ ಕಂಗಳು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ ಆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು, ಎಲ್ಲಿಗೋಡಬೇಕೆಂಬುದು ಆ ಮರಿ ಮೊಲಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಿಂತಲ್ಲಿಯೇ ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಂಡಿತು. ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಅದರ ಮೇಲೂ ಗುಂಡನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಆದರೆ ಎರಡು ಮೂರು ಸಲ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಿದರೂ ತೀರ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದ್ದ ಆ ಮೊಲಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರಿ ಇಡುವದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಹಿಂಭಾಗದ 'ಪ್ರಾಣಿ' ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಣ್ಣೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಓಡಿದ. ನಿಂತಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ತಿತ್ತ ಧಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಮೊಲದ ನೆತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ನೇರವಾಗಿ ಏಟು ಕೊಟ್ಟ. ಸಣ್ಣ ಮಗುವಿನ ಹಾಗೆ ಆರ್ತ ಸ್ವರದಿಂದ ಚೀರಿ ಆ ಮೊಲ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಣಬಿಟ್ಟಿತು.

ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಒಂದು ಮುದ್ದು ಮಗುವಿನ ದನಿ ಅದು. ಏನೋ ಅಪಘಾತವಾಗಿ ಒಂದು ಹಸುಗೂಸು ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವಾಗ ಅಸಹಾಯವಾಗಿ ಕೂಗಿದಂತೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ಆ ದನಿ ನಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿತು. ಅರಣ್ಯವನ್ನೇ ತುಂಬಿತು. ಮರಿಮೊಲದ ಧ್ವನಿ ಇಷ್ಟು ಮಾನವೀಯವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನಮಗಾರಿಗೂ ಮೊದಲು ಹೊಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ನಮ್ಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ನೇಹಿತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ತನ್ನ ಕಿರಿ ಮಗುವಿನ ನೆನಪಾಗಿ ಮೈ ಜುಮ್ಮೆಂದಿತು. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ರಾಕ್ಷಸನಾದಾಗ ಮೊಲವು ಮಾನವೀಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಹೇಳುತ್ತ ಹೇಳುತ್ತ ನಾನು ಮನದೊಳಗೇ ಧೇನಿಸಹತ್ತಿದ್ದೆ. ನನ್ನ ಕಥನಕ್ಕೇ ಕಿವಿಸೋತು ಕುಳಿತಿದ್ದ ಹೆಂಡತಿ "ಮುಂದೇನಾಯಿತು ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದಳು.

ಮುಂದೇನು ! ನಾವು— ರಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿದಾಗ ರಾತ್ರಿ ಎರಡು ಗಂಟೆಯ ಮೇಲಾಗಿತ್ತು. ಘಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಮಿತಿಮೀರಿ ಥಂಡಿ. ಹುಲಿಬೆಂಡಿನ ಉರಿ ಹಾಕಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸುತ್ತುಮುತ್ತು ಕಾಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕುಳಿತೆವು. ನಾವಿಳಿದುಕೊಂಡ ಮನೆಯ ಯಜಮಾನರು ಅದರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಿದೆವು—ಈ ಬೇಟೆಯ ಗುಂಪಿನೊಡನೆ ಮರಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲವೆಂದು !—ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಿದೆ.

"ಇಷ್ಟೇ ಏನು ? ಆ ಶಿಕಾರಿಯ ಜನರು ತಿರುಗಿ ನಿಮಗೆ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿಲ್ಲವೆ ?" ಎಂದು ಹೆಂಡತಿ ಕೇಳಿದಳು.

ಹೌದು,ಮರೆತಿದ್ದೆ ! ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ಪಾರ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದ. ಅವರ ಬೇಟೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸಾಗಿದೆಯೇನೆಂದು ಉಪಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕೇಳಿದೆ. ಸಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತ, "ನನ್ನ ಬಲಗೈಯಂತಿದ್ದ ಹುಡುಗ ಹೋದ" ಮುಖ್ಯಸ್ಥನು ಕೆಡುಕೆನಿಸಿ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದ.

"ಯಾವಾಗ ? ಏನಾಯಿತು ?" ಎಂದು ಉತ್ಸುಕಳಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ಕೇಳಿದಳು.

ಸತ್ತ ಮೊಲಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿದ್ದ ಹುಡುಗನ ವಿಷಯ ಅದು. ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆಯೇ ಒಂದು ಮೊಲವನ್ನು ತಂದೊಗೆದ. ಆಗ ರಜ್ಜು ಸಂಜ್ಞೆಯಾಗಿ ಬಸ್ಸು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿತು. ಕಾಲ್ಮಡಿಗೆಂದು ಕುಳಿತ ಹುಡುಗ, ಕೂಡಲೆ ಹೋಗಿ ಬಸ್ಸು ಹತ್ತಬಹುದೆಂದು ಹಾಗೆಯೇ ಕುಳಿತ. ಆದರೆ ಬಸ್ಸು ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಅದರ ಸಪ್ಪಳದಲ್ಲಿ ಆ ಹುಡುಗನ ದನಿಯೇ ಕೇಳದಾಯಿತು. ಅವನು ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವನೆಂದೇ ಎಲ್ಲರೂ ತಿಳಿದಿದ್ದರು. ಸುಮಾರು ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯಾದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮೊಲ ಹೊಡೆದಾಗ ಹುಡುಗನು ಅದನ್ನು ಇಳಿದು ತರುವನೆಂಬ ವಾಡಿಕೆಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹುಡುಗನೇ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಗಾಬರಿಯಾದರು. ಬಸ್ಸು ಮರಳಿತು. ಎಲ್ಲೆಡೆಗೆ ಶೋಧಿಸಲಾಯಿತು. ಹಿಂದುಳಿದ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಹೊಂಗಿಯುಗಳು ಕಂಡಿದ್ದವು. ತಪ್ಪಿಸಲು ಹೋಗಿ ಹುಡುಗ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ. ಮರುದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ರಣಹದ್ದುಗಳು ಕುಳಿತ ಜಾಗವೆಂದು ಶೋಧಿಸಿದಾಗ, ಆ ತಗ್ಗಿನ ತಳದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗನ ಅವಶೇಷಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು.

"ಒಳ್ಳೆಯ ಕಥೆ. ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಸರಲಾನಿಗೆ ಇಂಥ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಹೇಳಿರಿ. ರಾಕ್ಷಸ ಗಂಧರ್ವರ ವಿಷಯ ಹೇಳಿ ಆಕೆಯ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಬೇಡಿರಿ ! ಇದಕ್ಕೂ ರಾಕ್ಷಸ ಗಂಧರ್ವರ ಕಥೆಗೂ ಏನೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೆಂಡತಿ ವಿನೋದ ಮಾಡಿದಳು.

"ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ! ಸರಲಾನಿಗೆ ಸೇರುವ ಕತೆ ಆಕೆಗೆ. ಅದು ನಿನಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ನಿನಗಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಕಥೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನೋದುವದೇ ಉಳಿಯಿತು" ಎಂದು ನಾನು ಪುಸ್ತಕದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದೆ. ಹೆಂಡತಿಯು ಮಲಗಿಕೊಂಡಳು.

3

ಆದರೆ ಓದುವದಾಗಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಕೋಣೆಯ ಪಕ್ಕದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಹೆಂಡತಿ ಸರಲಾನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಕೇಳಿದ್ದಳು. ಈಗ ಕೋಣೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಃಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು, ಗೆಳೆಯ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಕೇಳಿದ್ದ. ಅನೇಕ ದಿನಗಳಿಂದ ನನ್ನ ಹಾಗು ಅವನ ಸುಖಸಂಕಥಾವಿನೋದವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತೇ ರಾತ್ರಿ ವಿರಾಮಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬೇಕೆಂದು ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದ್ದೆವು. ಅವನು ಬಂದಾಗ ಮೇಲಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆದಿತ್ತು. ಅಂತೇ ಹಾಃಲಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನ ಪತ್ರ ವನ್ನು ನೋಡುತ್ತ ನನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತ ಕುಳಿತಿದ್ದ. ನಮ್ಮ ಮಾತು ಮುಗಿ ದಾಗ, "ನಾನೂ ಇಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕಥೆ ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ!" ಎಂದು ಗೆಳೆಯ ತನ್ನ ಆಗಮನ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ.

"ಓಹೋ, ನೀನೋ! ನಿನಗೆ ಕಥೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ, ಗೊತ್ತು. ಬಂದಿದ್ದು ಮೊದಲೇ ಏಕೆ ತಿಳಿಸಲಿಲ್ಲ ? ಕಥೆ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ !" ನಾನೆಂದು ಅವನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದೆ.

"ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಸರಲಾನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಯಾವುದು ? ಹೇಳು ! ಅದನ್ನೂ ಕೇಳುತ್ತೇನೆ!" ಗೆಳೆಯನು ನಕ್ಕು ನುಡಿದ.

ಗಂಧರ್ವ ರಾಕ್ಷಸರ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ.

"ಸರಲಾನಿಗೆ ಇದು ರುಚಿಸಿರಬೇಕು. ನಿನ್ನ ಎರಡನೆಯ ಕಥೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಿ ತೆಂದು ವೈನಿಯವರು ಹೇಳಿದರು. ನನಗೆ ಅವೆರಡೂ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕಥೆ ಗಳಿಂದ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ ? ಯಾವ ತತ್ವ ಇದರಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ ? ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಿಂತ ಮನೋಹರವಾದುದು ಮತ್ತೆಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಾರದು" ಎಂದು ಗೆಳೆಯ ತನ್ನ ಪುರಾತನ ಮತಭೇದವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ. "ಇದಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಉತ್ತರವೂ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ತತ್ವವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಚರ್ಚೆ ಒಂದು ಹಾದಿ. ಕಥೆ ಇನ್ನೊಂದು. ಅನೇಕ ಹಾದಿಗಳಿವೆ" ನಾನು ಹೇಳಿದೆ.

"ನೀನು ಹೇಳಿದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ತತ್ವ ರೂಪಗೊಂಡಿದೆ ?" ಗೆಳೆಯ ಕೆಣಕಿದ.

"ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಕೆಡುಕಿದೆ! ಅನಂತ ಸಾತ್ವಿಕತೆಯಿದೆ. ಚಿಗರೆ ಹುಲ್ಲು ತಿನ್ನುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಚಿಗರೆಯನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸೀ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯ ನನ್ನು ಧ್ವಂಸಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕರಗಿಸಬಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಶಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಂದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಶಕ್ತಿಯ ಒಂದು ಸ್ತರದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ತರವಿದೆ."

"ಅಂದರೆ ? ಮನುಷ್ಯನು ಮೊಲದ ಬೇಟೆಯಾಡಿದಂತೆ ನೀನು ಹೇಳುವ ಈ ರಾಕ್ಷಸೀ ಶಕ್ತಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಿವೆಯೆ ?" ಗೆಳೆಯನೆಂದ.

"ಹೌದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇನು ? ಅಕಾಲ ಮರಣ, ಅಪಘಾತ, ವ್ಯಾಧಿ —ಇವೆಲ್ಲ ಇಂತಹ ಶಕ್ತಿಗಳ ಆವಿರ್ಭಾವವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು ?"

ಗೆಳೆಯನೆಂದ : "ಹಾಗಾದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಅನಿಯಂತ್ರಿತವೆಂದ ಹಾಗಾಯಿತಲ್ಲ ? ಘೋರ ಶಕ್ತಿಗಳು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಮೃಗ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಮಾನವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಲ್ಲಿ ? ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧ್ರುವವಾವುದು ?"

ನಾನು ಹೇಳಿದೆ : "ಧ್ರುವತಮವಾದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದಿದೆ. ಆ ಶಕ್ತಿಯೇ ಅನಂತ ಕೆಡುಕನ್ನೂ, ಅನಂತ ಸಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಇವುಗಳ ದ್ವಾರವಾಗಿ ಆ ಶಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸಂಕಲ್ಪಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."

"ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ತೀರ ಪರಾಧೀನನನ್ನಾಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಶಕ್ತಿಗಿದೆಯೆ ?" ಗೆಳೆಯನೆಂದ.

ನಾನು ಉತ್ತರಿಸಿದೆ : "ಮನುಷ್ಯನದೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದು ? ಮೊದಲು ನನ್ನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೊಲಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆ ಮೊಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ನನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಯೊಳಗಿನವು. ಒಂದು ಗಂಡು ಮೊಲ—ಅದರ ಹೆಣ್ಣು ಅದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹೇಳಿತು, ರಸ್ತೆಯ ಕಡೆ ಹೋಗಬೇಡವೆಂದು ! ಆ ಮರಿ ಮೊಲ,—ಅದಕ್ಕೆ ಅದರ ತಾಯಿ ಎಷ್ಟು ಪರಿ ಹೇಳಿತ್ತು, ತನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮಿಸುಕಾಡಕೂಡದೆಂದು ! ಆದರೆ ಹುಡುಗತನ, ಕುತೂಹಲ—ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಮೊಲವನ್ನು ಮರಣಡೆಡೆಗೆಳೆದವು. ಆ ಮಾರವಾಡಿ—ಹಣದಿಂದ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದು ಕುಣಿದಾಗ ಹೃದಯವಿಕಾರವಾಗದೆ ಏನು ಮಾಡೀತು ! ಮನುಷ್ಯನ ಕರ್ಮಲತೆಯು ಅವನಿಗೆ ಕಾಲ್ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ !"

"ಅಂದರೆ ? ದೇವರನ್ನು ಅನಿರ್ಬಂಧಿತ ರಾಕ್ಷಸೀ ಹಿಂಸೆಯ ಅಪವಾದದಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನುಷ್ಯನ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯಾಯದಿಂದ ಅವನ ದುಃಖ–ಮರಣಗಳ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊರಿಸುತ್ತೀಯಾ ?" ಎಂದು ಗೆಳೆಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡಿದ.

"ಹಾಗೆಂದಿಗೆ ಮಾಡೇನು ! ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಹೊಣೆಯೂ ಒಂದು ಪಾಲಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಇದರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಾಂತರದ ಕರ್ಮವೂ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ, ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಸಿದ್ಧಾಂತ ನಿನಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಿದ್ದರೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ತಾಯಿಯ ಮಾತು ಮೀರಿದ್ದರೂ ದೊಣ್ಣೆಯ ಏಟಿನ ದುರ್ಮರಣ ಮರಿ ಮೊಲಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರತಿಫಲವೆ ? ಬಿಳಿ ಚೇಳು ಕಡಿದು ಆ ತರುಣಿ ಏಕೆ ಸಾಯಬೇಕು ? ಆ ಕೂಲಿಕಾರನ ಮಗನೇಕೆ ಬಿದ್ದುಹೋಗಬೇಕು ? ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿಯ ಆ ಮಗು ಏಕೆ ತೀರಬೇಕು ?"

"ಏಕೆ ತೀರಬೇಕು ? ಹೇಳು ! ನನ್ನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನೀನೇ ಕೇಳುತ್ತಿರುವಿ !" ಗೆಳೆಯನೆಂದ.

ನಾನು ನಕ್ಕು ಮುಂದುವರಿದೆ : "ನಿಷ್ಪಾಪಿ–ನಿರಪರಾಧಿಗಳ ದುಃಖ–ಮರಣಗಳು ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಡೆಯಲಾರದ ಒಗಟುಗಳು. ಆ ದುಃಖದ ಇಲ್ಲವೆ ಆ ಮರಣದ ಅಪಾತ್ರವತೆಯನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಆದರೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡು. ಪ್ರೀತಿ, ಸಹಾನುಭೂತಿ,ಗುಣವಂತಿಕೆಗಾಗಿ ಒಂದು ಆದರ—ಇಂಥ ದುಃಖ–

ಮರಣಗಳಿಲ್ಲದೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾವನೆಗಳು ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದವೆ ? ಒಬ್ಬ ನಿರಪರಾಧಿಯ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ನೂರು ಜನ ಮರುಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಮಹಾತ್ಮನ ಅಕಾರಣ ಹತ್ಯಕ್ಕೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಸಾತ್ವಿಕತೆಯೆಲ್ಲ ಸಚೇತನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಕ್ರಿಸ್ತ ಶೂಲಕ್ಕೇರಿದಾಗ, ಅವನ ಶಿಲುಬೆ ಮಾನವಕುಲಕ್ಕೇ ಸತ್‌ಪ್ರೇರಣೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ."

ಗೆಳೆಯನೆಂದ: "ನೆಟ್ಟಗಿದೆ ಗ್ರಹಚಾರ ! ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇನ್ನು ನಿತ್ಯ ದುರ್ಮರಣಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಬೇಕು, ರಕ್ತದ ಕಾಲುವೆ ಹರಿಯಬೇಕು, ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳಾಗಬೇಕು !......"

"ಹಾಗಲ್ಲ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು. ಭಾವನೆಯ ವಿಷಯ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ನೋಟವಿದೆ. ಅವರವರ ಆತ್ಮದೃಷ್ಟಿಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಘಟನೆಗಳು ಅವರವರಿಗೆ ಒದಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಜ್ಞಾನ ದಿವ್ಯವಾದಾಗ ಈ ಆವಶ್ಯಕತೆಯ ಅರ್ಥವೂ ಸಮಗಾದೀತು. ಆತ್ಮವು ಅಮರ. ಆದರೆ ಮಾನವೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮದೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮೇಣ ವಿಕಾಸ ಕಾಲಾಧೀನವಾದ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತೇವೆ. ದೈವವೆಂದರೆ ದೇವ ಸಂಕಲ್ಪ. ಓರ್ವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೈವ,—ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ದೇವರು ಕಟ್ಟಿದ ಸಂಕಲ್ಪ."

"ಇದೂ ತಮಾಷೆಯಾಗಿದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆಯಾದಾಗ ಅದು ಅವರ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕೆ !" ಗೆಳೆಯನೆಂದ.

"ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಮಾತು ಬೆರೆತಿರುತ್ತವೆ,—ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯದಾದ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಭವಿಷ್ಯ, ಮಾನವಕುಲದ ಭವಿಷ್ಯ—ಇವೇ ಮೊದಲಾದವು !" ನಾನು ಹೇಳಿದೆ.

"ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ ! ಹೊತ್ತು ಬಂದ ಹಾಗೆ ನಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನೀನು ಹೊರಳಿಸುತ್ತೀ ! ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತಿಗೂ ಒಂದು ಉತ್ತರ ಕೊಡುವ ಹವ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ತತ್ವಮಂದಿರ ಬುಡಮೇಲಾದರೂ ನೀನು ಲೆಕ್ಕಿಸುವದಿಲ್ಲ !" ಎಂದು ಗೆಳೆಯನು ಇನ್ನೊಂದು ಬಾಣ ಬಿಟ್ಟ.

"ಸತ್ಯದ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ನೆಲಗಟ್ಟೂ ಇದೆ. ಕಳಸದ ತುದಿಯೂ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ದ್ವಾರಗಳಿವೆ, ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಿವೆ. ಬರಿ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಕಿಂಡಿಯೊಂದನ್ನೇ ನಂಬಿ ಕನಕನ ಕಿಂಡಿಯನ್ನು ಮರೆತಿರಬಾರದು !" ನಾನು ಹೇಳಿದೆ.

"ಹಾಗಾದರೆ ಈ ತತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಿನ್ನ ತುತ್ತತುದಿಯ ಮಾತಾವುದು ?" ಗೆಳೆಯ ಕೇಳಿದ.

"ಸಚ್ಚಿದಾನಂದದಿಂದ ಪ್ರಜ್ಞಾರಹಿತ ಶೂನ್ಯಕ್ಕೆ ಧುಮುಕಿದ ಆದಿಶಕ್ತಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ಪರಾಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಜನಿಸುವ ಸಮ್ಯಕ್ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮಾನವನು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಪರಕೀಯ

ನಾಗಿ ತಾಕಲಾಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಾನರಿಯದೆ ತನ್ನೊಳಗೇ ಒಂದು ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಮರಸ್ಯದ ಅಭಾವ ಹಾಗು ಈ ಅಜ್ಞಾನ,—ಇಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಡಕಿನ ಮೂಲವಿದೆ. ಆದರೆ ಕೆಡಕು ಜೇಯವಾದ ಒಂದು ಸ್ಥಿತಿ, ಅಜೇಯವಾದುದಲ್ಲ. ಆತ್ಮದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬಾಳುವವನಿಗೆ ಮರಣವಾಗಲಿ, ದುಃಖವಾಗಲಿ ಏನು ಮಾಡೀತು! ಪರಾ ಪ್ರಕೃತಿಯೊಡನೆ ಒಂದಾದವನಿಗೆ ಜೀವನವು ಲೀಲೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ!"

ಗೆಳೆಯನೆಂದ : "ಇಲ್ಲಿಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮುಗಿಯಿತು! ನೀನು ನಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬಂದೆ. ನಾನು ನನ್ನ 'ಸ್ಯಾತ್'ವಾದದ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತೆ. ಉಳಿದುದೇನೇ ಇರಲಿ. ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ ಮನೋಹರವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡಲು ಯಾರೂ ಸಿಗುವದಿಲ್ಲ. ಅಂತೇ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಗೆಳೆಯರಾಗಿದ್ದೇವೆ!"

4

ಗೆಳೆಯನು ಮರಳಿದಾಗ ಹನ್ನೊಂದುವರೆ ಗಂಟೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಪುಸ್ತಕ ವನ್ನೋದುವ ಮನಸ್ಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಗೆಳೆಯನನ್ನು ಬೀಳ್ಕೊಟ್ಟು ದೀಪವಾರಿಸಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಒರಗಿಕೊಂಡೆ.

ಒಂದು ಕಥೆಯಿಂದ ಸರಲಾನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಥನಕ್ಕೆ ಆಕೆಯ ತಾಯಿ ತಲೆದೂಗಿದಳು. ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಗೆಳೆಯ ಸಂತುಷ್ಟನಾದ. ನನಗೆ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಂದ ಸಂತೋಷವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ಸಮಾಧಾನ ವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ.

ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುವಾಗ ಪಚ್ಚವರ್ಣದ ಮಹಾಗುಹೆಯೊಂದು ಕಾಣಿಸು ತ್ತದೆ. ನೋಡಿದಂತೆ ಅದರ ಅಂತರಾಳ ಅನಂತ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ, ಆಳವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪಚ್ಚವರ್ಣದ ಆಕಾರವೇ ಆ ಗುಹೆಯ ದ್ವಾರ. ಆ ದ್ವಾರದ ತನಕ ನಾನು ಹೋಗಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಅದರೊಳಗೆ ಹೋಗಿ ಪಯಣ ಬೆಳೆಸಿಲ್ಲ.

ಒಳಗೊಂದು ದನಿಯು ಹೇಳುತ್ತದೆ : ಪ್ರವೇಶಿಸು, ಈ ಗುಹೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸು! ಅಲ್ಲಿ ನಿನಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉಗಮಾಗಮವು ಹೃದ್ಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಡುಕೆಂಬ ಹಾವಿನ ಮೂಲ ಹುತ್ತವನ್ನೇ ನೀನು ನೋಡುತ್ತೀ! ಅಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆ ಕಲ್ಪಲತೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವದು ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ. ಬೀಜಮಂತ್ರ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿತು. ಆ ಗುಹೆಯೇ ಪರಾಪ್ರಕೃತಿಯ ಧ್ಯಾನಮಂದಿರ!

ಪ್ರವೇಶಿಸಲಿರುವ ನನ್ನನ್ನು ಉಳಿದ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು ಹಿಡಿದೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಸಹಾಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ನೋಡಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ಪಡೆಯದೆ ತಿರುಗಿ ಬರುತ್ತೇನೆ.

ನಾನು ಆಡಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಈ ಚೆಲುವಿನ ಬೇಟೆ. ಸುವರ್ಣಮೃಗದಂತೆ ಅದು ನನ್ನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬೆಂಬತ್ತಿದರೂ ನಮ್ಮ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಅಷ್ಟೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ !

ಇದು ಮೋಹ–ಭಯದ ಬೇಟೆಯಲ್ಲ ; ತಿತೀಕ್ಷೆ–ತೃಪ್ತಿಗಳ ಬೇಟೆ. ಒಂದು ದಿನ ಇದರ ಸಫಲತೆ **ಹೊಳೆದೀತು**. ಒಂದು ದಿನ ಇದರ ಮೂಲ **ತಿಳಿದೀತು**.

ಹೊನಗ್ಯಾ

ದೀಪಾವಳಿಯ ಸೂಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ನಮ್ಮೂರಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಸಂಸ್ಥಾನದ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವವರಾರು ? ಅದನ್ನು ಬಲ್ಲವರೇ ಬಲ್ಲರು. ಅಲ್ಲಿಯ ನಿವಾಸಿಗಳ ಧೈರ್ಯ, ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಶೌರ್ಯ ಇವುಗಳಿಗೆ ಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂದೊದಗಿದ್ದಾಗ ಇದು ನನ್ನ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ನಾನೀಗ ವಿಶದಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮೂರು ಬೈಲುಸೀಮೆಯಾದರೂ ಮಲೆನಾಡಿನ ಗಡಿನಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ. ಪೈರಿನ ವೇಳೆಗೆ ಮಿಕಗಳ ಉಪದ್ರವ ಬಹಳ. ನಾನು ಹೇಳುವುದು ಹೊಂಗಿಯಗಳ ವಿಷಯ ವಾಗಿ. ನಮ್ಮೂರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಿದ್ದ ಮೂಲಕ ಹಾಳುಗುಡಿ ಗುಂಡಾರಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಇಲ್ಲ. ನಾನಿಲ್ಲಿರುವಾಗ ಒಂದು ಹೊಂಗಿಯವು ಹಾಳುಗುಡಿ ಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿರುವುದೆಂಬ ವರ್ತಮಾನ ಬಂದಿತು. ಮೊನ್ನೆ ಅಗಸರ ತಿಮ್ಮಪ್ಪನ ಕತ್ತೆಯನ್ನು ತಿಂದಿತ್ತು. ನಿನ್ನೆ ರಾತ್ರಿ ಒಬ್ಬರ ದನದ ಹಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಫೌಜದಾರ ರಾಮಭಾವು ಅವರ ಮನೆಯನ್ನು ಅದು ಸೇರುವ ತನಕ ಸರಕಾರದ ಕಣ್ಣೇ ತೆರೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೂಡಲೆ ಅಮಲ ಬಿಜಾಪಣೆಯು ಬಂದಿತು. ಊರ ತುಂಬ ಪೊಲೀಸರು ಹೊಂಗಿಯವನ್ನು ಹೊಡೆಯಲಿರುವರೆಂದು ಸುದ್ದಿ. ಸ್ವತಃ ರಾಮಭಾವು ಅವರೇ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ವಹಿಸುವರೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಭಿಮತ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಣು ಚಿವುಟಿ ಉಳಿದವರು ಸುಮ್ಮನಿದ್ದರು.

ನಮ್ಮೂರಿನ ಪೊಲೀಸರಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕರೀಮಖಾನನು ಬಂದೂಕು ಹೊಡೆಯುವದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠನೆಂದು ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದನು. ನಿಜವಾಗಿ ನಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲಿ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಹೊಡೆ ಯಲು ಬರುವದೆಂದರೆ ಅವನೊಬ್ಬನಿಗೆ. ಉಳಿದ ಪೊಲೀಸರು ಹಳ್ಳಿಯವರನ್ನು ಬೆದರಿಸಲೆಂದು ಮಾತ್ರ ಬಂದೂಕನ್ನು ಹೊತ್ತು ತಿರುಗಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕರೀಮಖಾನನು ಇಂದು ರಾತ್ರಿ ಒಬ್ಬ ಸಂಗಡಿಗನೊಡನೆ ಹೋಗಿ ಗುಡಿಯ ಗೋಡೆಯ ಕೆಳಗೆ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ತೀರ್ಮಾನವಾಯಿತು. ಒಂದು ಕೋಣವನ್ನು ಒಯ್ದು ಗುಡಿಯ ಹತ್ತಿರದ ಗಿಡಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದರು. ರಾಮಭಾವು ಅವರು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಅವ ರೇತಕ್ಕೆ ? ಹೊಂಗಿಯವನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು ಫೌಜದಾರರೆ ? ನಾಯಿಯನ್ನು ಹೊಡೆಯ ಲಿಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣದ ಕೋಲೆ ?

ರಾತ್ರಿಯಾಯಿತು. ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಕರೀಮಖಾನನು ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗ

ನೊಡನೆ ಕುಳಿತುಕೊಂಡನು. ಹೊರಗೆ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ರವರವ ಎಂದರೆ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಡವ ಡವ ಎನ್ನುತ್ತಿತ್ತು. ಗಿಡಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿದ ಕೋಣವು ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ಯಮನ ವಾಹನ ವಾದರೆ ಹೇಗೆಂದು ಪೀರಪ್ಪನು ವಿಚಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಹೀಗೆ ನಾನಾ ರೀತಿಯಿಂದ ಈ ವೀರರ ಭಾವನಾಲಹರಿಯು ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗಿರುವಾಗ ಹೊಂಗಿಯವು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದು ಎದುರಿನ ಕೋಣವನ್ನು ತಿನ್ನಹತ್ತಿತು. ಪೀರಪ್ಪನು ಮೂರ್ಛೆ ಹೋದನು. ಕರೀಮಖಾನನು ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು ತುಬಾಕಿಯನ್ನು ಹಾರಿಸಿದನು. ತಗಲಿತೋ ಅಗಲಿತೋ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಎದೆಯೊಡೆದು ನೀರಾ ದಾಗ, ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು ; ಹೊಂಗಿಯವು ದೊಡ್ಡ ದನಿ ತೆಗೆದು ಅರಣ್ಯರೋದನ ವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರುವಂತೆ ತೋರಿತು.

ಹೊಂಗಿಯವು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದುದನ್ನು ಕಂಡು ಈ ವೀರರ ಅಳ್ಳೆದೆಯು ಒಂದೇ ಸವನೆ ಹಾರಹತ್ತಿತು. ಜೀವವೆಲ್ಲ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ತನಗೆ ಸಿರಿಯಿಟ್ಟು ಬಂದ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಹತ್ತಿತು. ಗಾಳಿಯ ಸುಳಿತವೂ ಹೆದರಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅಂತೂ ಒಮ್ಮೆ ಬೆಳಗಾದ ಮೇಲೆ ಕರೀಮಖಾನನು ಅಲ್ಲಾನನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿ ವಿಷಣ್ಣ ವದನನಾಗಿ ತನ್ನ ಸಂಗಡಿಗನೊಡನೆ ಫೌಜದಾರರ ಮನೆಗೆ ತೆರಳಿದನು. ರಾಮಭಾವು ಅವರಿಗೆ ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಕರೀಮಖಾನನು ಆ ಪ್ರಾಣಿಗೆ ತುತ್ತಾಗಿ ನಾಳೆ ತಮ್ಮ ಪಾಳಿಯು ಬಂದರೆ ಹೇಗೆಂಬ ವಿಚಾರವು ಅವರ ಮನದಲ್ಲಿ ಕಟಿಯು ತ್ತಿತ್ತು. ಕರೀಮಖಾನನನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೆಯೆ ಅವರ ಮೋರೆಯರಳಿತು. ಹೊಂಗಿಯವನ್ನು ಜೀವಂತ ಬಿಟ್ಟದ್ದಕ್ಕೆ ಅವರು ಅವನನ್ನು ಬೈಯ್ದು ಮುಚ್ಚಿ ಪೀರಪ್ಪ ನಿಗೆ "ಮುಸುರಿ ತಿಕ್ಕುವ ಮಗನೆ" ಎಂದು ಹೀಯಾಳಿಸಿದರು. ಪೀರಪ್ಪನಿಗೆ ಅವರಿಗಿಂತ ತಾನು ಎದೆಗಾರನೆಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಫೌಜದಾರರು ಸುಮ್ಮನಿದ್ದರು.

ದಣಿದು ಈರ್ವರು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಊಟ ಮಾಡಿ ನಿದ್ದೆಹೋದರು. ಆದರೆ ವಿಧಿ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುವದೆ ? ಮತ್ತೆ ಕರೆಯು ಬಂದಿತು. ಕಟ್ಟಿಕೆರೆಯ ಹತ್ತಿರ ಇದ್ದ ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ದನಕಾಯುವ ಹುಡುಗನು ತನ್ನ ಪಟವನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದನು. ದನಗಳನ್ನು ತರುಬಿಕೊಂಡು ಅಡವಿಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ಗುಡಿಯ ಒಳಹೊಕ್ಕವನೆ ಮೋರೆ ಹುಚ್ಚಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಬಂದು 'ಹೊನಗ್ಯಾ' ಎಂದು ಓಡತೊಡಗಿದನು. ಸನಿಯದ ಹೊಲಗಳ ರೈತರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹಣಿಕಿ ಹಾಕಿದರು. ಹೊಂಗಿಯದ ಬಾಲದ ತುದಿಯು ಮಾತ್ರ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಊರೆಲ್ಲ ಕೋಲಾಹಲವಾಯಿತು. ನಾನೂ ಗೆಳೆಯನಾದ ಬಂಡೆಪ್ಪನೂ ಆತುರದಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಾಣಲೆಂದು ನಡೆದೆವು. ರಾಮ ಭಾವು ಅವರು ಬಹಳ ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಪೇಶ್ವಾಯಿ ಕಾಲದಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ, ತಮ್ಮ ಮನೆತನದ ಪರಾಕ್ರಮದ ಪರೀಕ್ಷೆಯು ಈಗ ಮತ್ತೆ ಬಂದಿತೆಂದು ಹುರುಪಿನಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಸರೀಕರಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಉತ್ಸುಕತೆಯಿಂದಲೊ ಏನೊ, ಮೋರೆಯು ಗಾಬರಿಗೊಂಡಂತಿತ್ತು. ಕರೀಮಖಾನನನ್ನು ಕರೆಯಲು ಆಳನ್ನು ಕಳಿಸಿ,

ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಿಸುತ್ತ ಕುಳಿತುಕೊಂಡರು. ಖಾನರು ಬಂದಮೇಲೆ ಪೋಷಾಕು ಹಾಕಿ ಪಿಸ್ತೂಲು ತುಬಾಕಿಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಊರ ಮೆರವಣಿಗೆಯು ತಮ್ಮ ಹಿಂದೆಯೇ ಬರುತ್ತಿರಲು ಭರದಿಂದ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿದರು.

ರಾಮಭಾವು ಅವರು ಗುಡಿಯ ಹತ್ತಿರ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಗುರಿ ಕಟ್ಟಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಸ್ಥಳವೇ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದಕಾರಣ, ಒಂದು ಫರ್ಲಾಂಗಿನ ಮೇಲಿದ್ದ ಸುಂಕದ ಕಟ್ಟೆಯನ್ನೇರಿ ಬಂದೂಕದ ಕೈಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಚಾಚಿ ಗುಡಿಯ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುತ್ತ ನಿಂತುಕೊಂಡರು. ಕರೀಮಖಾನನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅನುಭವಿಕನೆಂದು ಅವರು ಮುಂದೆ ಕಳಿಸಿದರು. ಆತನು ರಸ್ತೆಯ ಆಚೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ದೂರ ಹೋಗಿ ಗುಡಿಯನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡತೊಡಗಿದನು. ಉಳಿದ ಪೊಲೀಸರು ಬಂದೂಕುಗಳನ್ನು ಹೆಗಲ ಮೇಲೇರಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ನಾಯಕರಾದ ರಾಮಭಾವು ಅವರ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತರು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಜನರು ನೆರೆದಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಸರಕಾರದವರು ಬಂದೂಕು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದಮೇಲೆ ಗುರಿಕಟ್ಟಲೆಂದು ಅವರು ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಹೇಗೆ ? ಗುಡಿಯ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಗುಂಪು ಗುಂಪಾಗಿ ನಿಂತುಕೊಂಡರು. ಗುಡಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಒಂದು ವೃಕ್ಷವಿತ್ತು. ನಾನೂ ಬಂಡೆಪ್ಪನೂ ಹೋಗಿ ಅದನ್ನು ಏರಿದೆವು, ಗುಡಿಯ ಒಳಭಾಗವು ಕಾಣುವದಲ್ಲದೆ, ಮಲಗಿದ ಹೊಂಗಿಯದ ಬಾಲವೂ, ಹಿಂಗಾಲುಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. ಹಿಂದೆ ಫೌಜದಾರರು ಗುರಿಯಿಟ್ಟಿರಲು ನಮಗೆ ಹೆದರಿಕೆಯೇಕೆ ? ನಿರ್ಭಯದಿಂದ ನೋಡತೊಡಗಿದೆವು.

ಫೌಜದಾರರಿಗೆ ಸಂಕಟ ಬಿತ್ತು. ಮುಂದರಿದ ಈ ಪುಂಡರಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಹೊಂಗಿಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾದರೆ ಮುಂದೇನು ಗತಿ ? ತಾವು ಹೊಣೆಯಾಗಬೇಕಲ್ಲ ? ಮುಂದಿದ್ದ ಜನರಿಗೆ ಗುಂಡು ತಾಕಿದರೆ ಹೇಗೆ ? ಇದಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮೆರೆಯುವುದು ಅವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಪೊಲೀಸರಿಗೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಹಿಂದೂಡಲು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದರು. “ಮರೂನ ಗೇಲೇತರ ? ಕಾಯ ಕಳತನಹಿ ಹೋಯಾ ಕಾನಡಿ ಲೋಕಾನಾ” ಎಂದು ಬದಿಗೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಹರಿಪಂತರ ಕಿವಿಯಲ್ಲಿ ಊದಿದರು. ಹರಿಪಂತರು ಕೈ ಚಮಕಿಸಿ ತಲೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿದರು.

ಜನರು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಲಿಲ್ಲ. ಪೊಲೀಸರು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡ ಹೂಲಿಯೇ ಎದ್ದಿತು. “ತಾ ನೋಡೋ ಹಂಗಿಲ್ಲ, ಮಂದಿಗೆ ನೋಡಗೊಡಿಸೋ ಹಂಗಿಲ್ಲ, ಒಳ್ಳೆ ಗಂಟು ಬಿದ್ದನಲೆ ಫೌಜದಾರ !” ಎಂದು ಒಬ್ಬನು ಒದರಿದನು. ಗಲಭೆ ಹೆಚ್ಚಿದ ಹಾಗೆಲ್ಲ ರಾಮಭಾವು ಅವರ ಮುಖವು ಕಪ್ಪಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಗದ್ದಲಕ್ಕೆ ಎಚ್ಚೆತ್ತು ಹೊಂಗಿಯವು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಬಿದ್ದರೆ ಹೇಗೆ ? ಕೂಡಲೇ ಒಂದು ದಿವ್ಯ ಯೋಚನೆಯು ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯಿತು. “ಒಡ್ಡರ ಚಿಗರೆ ಬಲೆಗಳನ್ನು ತನ್ನಿರೊ” ಎಂದು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದರು. ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ಶಿರಸಾವಹಿಸಿ 10 ಮಂದಿ ಪೊಲೀಸರು

ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹೋಗಿ ಒಡ್ಡರ ಭಾವಣಿಗೆ ದಾಳಿಯಿಟ್ಟು ಅವರನ್ನೂ, ಅವರ ಬಲೆಗಳನ್ನೂ ಎಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಹೊಲಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಒಬ್ಬ ಒಡ್ಡನು ಬರುತ್ತಿದ್ದ. ಜನರು ನೆರೆದದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಆತನು ಸುಮ್ಮನೆ ಮುಂದೆ ನಡೆದಿದ್ದನು. ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿ "ಏನಿದು ರಾಯರೆ" ಎಂದು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಕೇಳಿದನು.

"ಹೊನಗ್ಯಾ !" ಎಂದು ನಾನು ಉತ್ತರವಿತ್ತೆ. "ನೋಡಲೇ ?" ಎಂದು ಒಡ್ಡನು ಕುಡಗೋಲನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿ ಸನಿಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಇಣಕಿ ನೋಡಿದನು. ತಿರುಗಿ ಬಂದಾಗ ಅವನ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಗುಳು ನಗೆಯು ಸುಳಿದಾಡುತ್ತಿತ್ತು. "ಹೊನಗ್ಯಾ ಮಲಕೊಂಡೈತಿ ರಾಯರ ? ಫೌಜದಾರಗೆ ಹೇಳ್ರಿ ಹೊಡ್ಯಾಕ" ಎಂದಂದು ನಗುತ್ತ ಒಡ್ಡನು ತನ್ನ ಕೆಲಸದ ಮೇಲೆ ಹೋದನು.

ಇತ್ತ ರಾಮಭಾವು ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತೆ ದಿಗಿಲು ಬಿದ್ದಿತು. ಈ ಗಲಭೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಂಗಿಯುವು ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೇಕೆ ? ಅದೇನು ಕುಂಭಕರ್ಣನೆ ? ನಿದ್ದೆಬಡಕನೆ ? ಹಗಲುರಾತ್ರಿ ಗೊರಕೆ ಹೊಡೆಯುವ ರಾಮಭಾವು ಅವರಂತೆ ನಿರುಪದ್ರವಿ ಪ್ರಾಣಿಯೆ? ಆದರೆ ನಿದ್ರೆಯಿದ್ದಲ್ಲಿ ? ಹೊಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೋದಾಗ ಎದ್ದುಬಿಟ್ಟರೆ ಮುಂದೇನು ಗತಿ ?

ಕರೀಮಖಾನನು ಬಂದು ಅವರ ಈ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ದೂರಮಾಡಿದನು. "ಖಾವಂದ ಮೈ ಮಾರತು ಹೊನಗ್ಯಾಕು ತುಮ್ ಕೈ ಕು ಡರ್‍ಯಾ" ಎಂದನು. ರಾಮಬಾವು ಅವರ ಅರ್ಧ ಭಾರವಿಳಿಯಿತು. "ವೈಸೆ ಕರೋ ಖಾನಸಾಹೇಬ್, ಬಹುತ್ ಅಚ್ಚಾ ಹೋಗಾ !"

ಜೀವದಾಶೆಯು ಹಿಂದೆಳೆಯುತ್ತಿರಲು ಕೀರ್ತಿಯ ಲಾಲಸೆಯು ಖಾನಸಾಹೇಬನನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ನೂಕುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೂ ನಾವು ಹತ್ತಿದ ಗಿಡದ ಹತ್ತಿರ ಕರೀಮಖಾನನು ಬಂದು ನಿಂತನು. ಭಟ್ ! ಭಟ್ ! ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಗುಂಡು ಹಾರಿ ಬಲೆಯೊಳಗಿಂದ ಪಾರಾಗಿ ಗುಡಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಹೋದವು. ಅಳ್ಳು ಹುರಿದಂತಾಯಿತು. ಖಾನರ ಅಳ್ಳೆದೆಯೂ ಹುರಿದಂತಾಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ಇಷ್ಟು ಗುಂಡುಗಳು ಹಾರಿದರೂ ಹೊಂಗಿಯುವು ಏಳಲಿಲ್ಲ, ಕಿರುಚಲಿಲ್ಲ ; ಬಾಲವನ್ನು ಸಹ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಎಲ ! ಇರುವದಾದರೂ ಏನು ? ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯ ವಾಹನವೆಂದರೆ ಹೊಂಗಿಯುವೊ?

ಬಲೆಗಳ ಒಡೆಯರಾದ ಒಡ್ಡರು ಮುಂದೆ ಬಂದರು. "ಸರಿರೀ ಬುದ್ದೀ ! ಎಲ್ಲಿಟ್ಟರಿ ಬುದ್ದಿ" ಎಂದು ಖಾನನನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಿ ಬಲೆಯನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು ಕುಡುಗೋಲು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿ ಗುಡಿಯನ್ನು ಹೊಕ್ಕರು. ಅಲ್ಲಿ ಏನು ? ಹೆಣವನ್ನು ಹಣಿದಂತೆ ! ಹೊಂಗಿಯುವು ಮೊದಲೇ ಸತ್ತುಹೋಗಿತ್ತು. ಮೇಲೆ ಕರೀಮಖಾನನ ಗುಂಡು ! ಒಡ್ಡರು ಅದನ್ನು ಹೊರಗೆ ಎಳೆದರು. "ಸರಿಯಿರಿ ! ಸರಿಯಿರಿ !" ಎಂದು ಜನರ ಮೇಲೆ ಹರಿಹಾಯುತ್ತ ರಾಮಭಾವು ಅವರು ಸುಂಕದ ಕಟ್ಟೆಯಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದರು.

ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಕರೀಮಖಾನನು ರಾತ್ರಿ ಹೊಡೆದ ಹೊಂಗಿಯ ವಿದು. ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲ ಬಳಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಸತ್ತಿತ್ತು. ಸತ್ತ ಮೃಗವನ್ನು ಹೊಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ಗಲಭೆ !

ಜನರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಜಾಗೃತಿಯುಂಟಾಯಿತು. ಎಲ ! ಇಷ್ಟು ಹೇಗೆ ತಿಳಿಯ ಲಿಲ್ಲ. ಈವರಿಗೆ ಜೀವಂತವಿದ್ದರೆ ಈ ಗದ್ದಲಕ್ಕೆ ಅದು ಮಲಗಬಹುದೆ ? ಪುರಾಣ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಟೀಕೆ ಮಾಡುವವರೆ !

ಅಂದು ರಾತ್ರಿ ಊರೆಲ್ಲ ಮೆರವಣಿಗೆ. ಒಡ್ಡರನ್ನು ಕೇಳುವವರಾರು ? ಅವರೇ ಹೊಂಗಿಯುವನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದು ಸರಕಾರಿ ಮೆರವಣಿಗೆ. ತಮ್ಮ ಗುಡಿಸಲುಗಳೆದುರಿಗೆ ಮೆರವಣಿಗೆಯು ಹಾಯಲು ಒಡ್ಡರು ಅಶ್ವಾರೂಢರಾದ ರಾಮ ಭಾವು ಅವರಿಗೆ ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಬೊಗ್ಗಿ ಮುಜರೆ ಮಾಡಿದರು. ಕರೀಮಖಾನನು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಿದ್ದ. ಆದರೆ ಸರಕಾರಿ ಎರಡು ದೊಡ್ಡ ಕುದುರೆಗಳ ಮೇಲೆ ಎರಡು ದೊಡ್ಡ ಸವಾರಿಗಳು. ಒಂದು ಫೌಜದಾರರದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸತ್ತ ಹೊಂಗಿಯದ್ದು ! ಎದುರಿಗೆ ಎರಡು ಬಿಚಲಿಗಳು. ರಾಮಭಾವು ಅವರ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲಾಸವು ಉಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಆಳೂ ಬಲು ಚಂದ. ಸಾಲ್ವತ್ತರ ಕಾಮಣ್ಣನ ಹಾಗೆ.

"ಏನೋ ಮಹಾರಾಯ ! ಯಾರ ಶಕಾ ಯಾರಿಗೆ ಬಡಕೊಂಡಿತು ; ಒಡ್ಡರು ಮಾಡಿದರು ; ಫೌಜದಾರರು ಉಂಡರು !" ಎಂದು ಬಂಡೆಪ್ಪನು ನಗುತ್ತ ನುಡಿದನು.

"ಕಲಿಕಾಲ ! ಸಾಗಲಿ" ಎಂದು ನಾನು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿದೆನು.

ಅಕ್ಕ

(ಒಂದು ಮುಂಜಾನೆ ಅಂಚೆಯುವನು ಬಂದು ಅನೇಕ ಪತ್ರಗಳೊಡನೆ ಒಂದು ಪಾಕೀಟನ್ನು ಇರಿಸಿ ಹೋದನು. ಒಡೆದು ನೋಡಿದರೆ 'ಅಕ್ಕ' ಎಂಬ ಈ ಕಥೆಯು ಅದರಲ್ಲಿತ್ತು. ಬರೆದವರು ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಚೀಟಿಯು ಮಾತ್ರ ಇದ್ದಿತು. "ನನಗೇನು ಕೀರ್ತಿಯ ಅಭಿಲಾಷೆಯಿಲ್ಲ. ನಾನು ಕತೆಗಾರನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮನ ಮುಟ್ಟಿ ನೋಡ ಲೆಂದೇ ನನ್ನ ಹಾರೈಕೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಥನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಯೋಗ್ಯ ಕಂಡರೆ ಇದನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನ ತ್ರೈಮಾಸಿಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಸಬಹುದು" ಎಂದು. ಕಥೆ ಯನ್ನು ಓದಿನೋಡಿದೆ. ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೊಂದು ನಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಣ್ಣ ಕತೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸಹ ಈ ಕಥನವು ಇಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಓದಿದಾಗ 'ಅಕ್ಕ ಅಕ್ಕರತೆಯೆ !' ಎಂಬ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರ ಸಾಲು ನೆನಪಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಟ್ಟುಕಥೆ ಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸತ್ಯವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಕಟುವಾಗಬಹುದೆಂದೆನಿಸಿತು. ಕಾಲೇಜಿನ ಪತ್ರಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಹಿಡಿಸುವಷ್ಟು ಜಾಗವಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಲೇಖಕರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಪೂರೈಸಬೇಕಾದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುವ 'ಅರುಣೋದಯ'ದಲ್ಲಿ ಇದು ಪ್ರಕಟ ವಾಗಬೇಕೆಂದೆನಿಸಿತು. ಸಂಪಾದಕರೂ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಅನುಮತಿಯಿತ್ತರು. ಇದೇ 'ಅಕ್ಕ' ಎಂಬ ಆ ಕಥೆ.)

1

ಇದೀಗ ನನ್ನ ಉಪನಯನ ಹಾಗು ನನ್ನ ಅಕ್ಕನ ಮದುವೆ. ನನಗೆ ಹನ್ನೊಂದು ವರುಷ. ನಮ್ಮಕ್ಕನಿಗೆ ಹದಿಮೂರು. ಆಗಲೆ ನಾನು ವಟುವಿನ ವಯಸ್ಸನ್ನೂ, ಅಕ್ಕನು ವಧುವಿನ ಸೀಮೆಯನ್ನೂ ದಾಟಿದ್ದೆವೆಂದು ಜನರಾಡಿಕೊಳ್ಳಹತ್ತಿದ್ದರಿಂದ, ತಂದೆತಾಯಿಗಳು ಹೇಗೋ ಗಡಿಬಿಡಿ ಮಾಡಿ ನಮ್ಮ ಉಪನಯನ–ಲಗ್ನಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಶಿಥಿಗೆ ಗೊತ್ತುಮಾಡಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯವಾಗುವದು ನಮ್ಮೂರಲ್ಲಿಯೇ. ಬೀಗರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವರೆಂದು ಅವರಿಗಾಗಿ ಬೇರೆ ಮನೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಬೀಗರು ಗದುಗಿನವರು. ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟೇ ವರನ ಹತ್ತಿರದವರು. ವರನ ತಂಗಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಲಗ್ನವು ಆಗಿಹೋಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ರಂಗಣ್ಣನು ಇನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಆರನೆ ಇಯತ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ. ಆತನಿಗೆ ವಯಸ್ಸೇನೋ 20ರ ಸುಮಾರು.

ಇದೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಬಂಧವೆಂದು ನಾವು ಮೊದಲಿನಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಂಡೆವು. ನಮ್ಮ ಅಕ್ಕನಾದರೂ ಏನೂ ಕಡಿಮೆಯಿದ್ದಿಲ್ಲ. ರೂಪದಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯವಳು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಎರಡನೆಯ ಈಯತ್ತೆ ಮೊದಲನೆಯ ನಂಬರಿನಲ್ಲಿ ಪಾಸಾಗಿದ್ದಳು. ಲಗ್ನಕ್ಕೆ ಇನ್ನು ಎಂಟೇ ದಿನಗಳು ಉಳಿದವು. ಆಪ್ತರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಬಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆ ಹಿಡಿಸ ಲಾರದೆ ಹೋಯಿತು. ಹೊಸದಾಗಿ ಬಂದ ಹುಡುಗರ ಕೂಡ ನನಗೆ ನಿತ್ಯವೂ ಚೆಲ್ಲಾಟ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಉಪನಯನವಾಗಿ ಮೆರೆಯುವ ಹುಡುಗ ಬೇರೆ ! ನಾನು ಮಾಡಿದ್ದೇ ಮೇಲು !

ಮನೆಗೆ ಗದುಗಿನಿಂದ ಮತ್ತಾರೋ ಬಂದರು. ಟಾಂಗಾದಿಂದ ಇಳಿಯುವಾಗ "ಏನಪ್ಪಾ ಏನು ? ಇನ್ನು ನಿನಗೆ ಮುಂಜಿಯೆ !" ಎಂದು ನಗುತ್ತ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಿದರು. ನಾನಾದರೂ ನಕ್ಕು ಕೆಳಗೆ ತಲೆಬಾಗಿಸಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಬೀಗರ ಮನೆತನವು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ತೋರಲಿಲ್ಲ. "ಆ ಭೀಮಕ್ಕನೇನೆ ತಾಯಿ ! ಕತ್ತೆ ಹೆಂಗಸು" ಎಂದು ಅವರು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುವದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೆನು.

ಯಾರು ಏನೆಂದರೇನು ? ಮುಂದಿಟ್ಟ ಕಾಲನ್ನು ಹಿಂತೆಗೆಯುವುದಿದೆಯೋ ? ವಾಗ್ನಿಶ್ಚಯವೇ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ದೃಢನಿಶ್ಚಯ. ದಿನವೂ ಬಂದಿತು. ಬೀಗರೂ ಬಂದರು. ನಾವು ಊರಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುತ್ತ ಬೀಗರನ್ನು ಮೆರೆಸುತ್ತ ಮನೆಗೆ ತಂದಿರಿ ಸಿದೆವು. ಕರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗುವಾಗ ನಾನು ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ಬರ ಬೇಕಾದರೆ ಆ ನಮ್ಮ ವರ !

2

ಈ ದಿನವೇ ಲಗ್ನ ಮತ್ತು ಉಪನಯನಗಳು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನಡೆದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ 15 ದಿನಗಳಿಂದ ನನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರದ ಕಡೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದರು. ಅವುಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಾಹುಕಾರರ ಮನೆಯಿಂದ ಕಡ ತಂದಿತ್ತು. ನನ್ನ ಉಲಕೋಚಿ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅವು ಪ್ರತಿದಿನವೂ ಶೃಂಖಲೆಗಳಂತಿದ್ದವು. ಒಮ್ಮೆ ನಮ್ಮ ಪುರೋಹಿತರು ಆಲದ ಮರದ ಟೊಂಗೆಯನ್ನು ತರಲು ಹೇಳಿದಾಗ ಎಲ್ಲ ಹುಡುಗರೂ ಕೂಡಿ ಹೊರಟೆವು. ಆದರೆ ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ನನಗೆ ಓಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವಂತಿಲ್ಲ ! ಕೈಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಳೆಗಳು ಬೇರೆ ! ಮನೆಗೆ ಹೋದವನೆ "ಇವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಬಿಡಿರಿ" ಎಂದು ಗುಣ ಗುಟ್ಟುಹತ್ತಿದೆ. ಪಾಪ ! ಅಕ್ಕನು ಈ ಯಾವ ಪಟವನ್ನೂ ಅರಿಯಳು. ಇಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಇಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಉಡಿಸಿದ್ದನ್ನು ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು ಓರ್ವ ಮೌನದೇವಿಯಂತೆ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿದ್ದಳು.

ನನ್ನ ಉಪನಯನಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಆಕೆ ಬರುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ ! ನಾನು ನನ್ನ ಏಕಾದಶ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಬಾಲಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯದ ಪಣಮಾಡಿ ಇನ್ನು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿ ಸುವವನು. ಆಕೆ ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಪತಿಯ ಮನೆ ಸೇರಿ ಆತನೊಡನೆ

ಸಂಸಾರ ಮಾಡಿ ತುಸು ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತೆಯಾಗುವವಳು. ನನಗೆ 11 ವರ್ಷ ; ಆಕೆಗೆ 13.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿತು ಕಳುಹೂಟದ ದಿನ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ವರನು ಅದೇನೋ 'ಸೆಟಕೊಂಡು' ಕುಳಿತಿದ್ದರಿಂದ, ಆತನಿಗೆ 2 ತೊಲೆಯ ಬಂಗಾರ ಅಷ್ಟು ಪೈಲು ಉಂಗುರಗಳನ್ನು ವಚನಕೊಟ್ಟು ಮನೆಗೆ ಕರೆತರಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ದಿನ ವಾದರೋ ಅವರು ಮತ್ತೇನೋ ಮುದ್ದೆಯನ್ನು ತೆಗೆದು ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ ! ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡುವದರಲ್ಲಿ ಆ ಅತ್ತೆ—ಭೀಮಕ್ಕ ಪ್ರವೀಣಳು. ಅವಳಿಗೆ ಬೆಂಬಲ ಕೊಡುವವಳು ಅವಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮಗಳಾದ ಆ ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳು ಬಸಿರು ಹೆಂಗಸು, ಶಕುಂತಲೆ. ಅಂತೂ ಬೀಗರು ಸಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದರು. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ, ನೆರೆ ಹೊರೆಯುವರಿಗೂ ತುಂಬಾ ಅಸಮಾಧಾನವಾಯಿತು.

ಆದರೇನು ? ಕಥೆಯು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾವು, ಅವರಷ್ಟಕ್ಕೆ ಅವರಲ್ಲವೆ ? ಆದರೆ ಅಯ್ಯೋ—ಇನ್ನೂ ಇಲ್ಲ; ಕಥೆಯು ಮುಗಿದಿಲ್ಲ. ಅದು ಇದೀಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದೆ ಮಾತ್ರ.

3

ಒಂದು ದಿನ ನಾನು ಸಾಲೆಗೆ ಹೋಗಿ ಸೂಟಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದೆ. ಆಗ ಬಂದಾಗಲೆ ಹಿತ್ತಲಿನ ಕಡೆಗೆ ಓಡಿದೆನು. ಅಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಂಬಿಗೆ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಾಚಿ ಮೂಲೆಗೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದಳು. ನೆರೆಹೊರೆಯುವರು ಬಂದು ತಮ್ಮ ಚೇಷ್ಟೆ ಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. 'ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಆದಿ ಬಿಡೆವ್ವ' ಎನ್ನುತ್ತ ಸಾವಕ್ಕನವರು ಧಾವಿಸಿ ಬಂದರು. ಇನ್ನೇನು ಕಡಿಮೆ ಕಡಿಗೆ ಎಂದು ನಗುತ್ತ ಲಕ್ಷಮ್ಮನವರು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟರು. ಇವರೆಲ್ಲರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮವ್ವನಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾದರೂ, ಇನ್ನು ಮಗಳು ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಕಡೆಗಾಗುವಳಲ್ಲಾ ಎಂದು ಆಕೆ ಮನದಲ್ಲಿಯೇ ಮರುಗುತ್ತಿದ್ದಳು.

ಪಾಪ ! ಅಕ್ಕನಿಗೆಲ್ಲ ಇದರರ್ಥವೇನು ? ಬೆದರಿದೆರಳೆಯಂತೆ ಕಣ್ಣುಬಿಡುತ್ತ ನಾನು ಓದುವ ಹಿತ್ತಲಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಳು. ನನಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಅವಳಿ ಗೇನು ಗೊತ್ತು ? ನನಗೆ 12 ವರ್ಷ ; ಅವಳಿಗೆ 14 ಮಾತ್ರ.

4

ಅಕ್ಕನು ಮೊದಲು ಬಾರಿಗೆ ಗುದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ 2 ತಿಂಗಳ ಮೇಲಾಗಿತ್ತು. ಇಂದು ಅಪ್ಪನು ಆಕೆಯನ್ನು ದೀಪಾವಳಿಯ ಹಬ್ಬಕ್ಕೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ; ನಮಗೆಲ್ಲರಿಗೂ ಹಿಡಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಆನಂದವಾಗಿತ್ತು. ಅವರಿಗೆ ಹಿರಿಯಳಾದ ಸರಸಕ್ಕನು ಎಲಗೂರಿನಿಂದ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದಳು.

ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಅಕ್ಕನಿಗೆ ಹೊಸ ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಯ ವಿಚಾರ

ವನ್ನು ಕೇಳುವವರೇ. ಅಕ್ಕನು ಮೌನವಾಗಿದ್ದು ಆಗೀಗ ಮುತ್ತಿನಂತಹ ಒಂದು ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಒಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಅತ್ತೆಯು ಬಹಳ ನಿಷ್ಠುರಳೆಂದು ಆ ಮಾತುಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಈಗ ಆಕೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರಲು ಅವರು ಕೊಟ್ಟ ಅವಧಿ ಒಂದು ತಿಂಗಳು ಮಾತ್ರ ; ತಿಂಗಳ ಮರುದಿನವೇ ಹೊರಡಬೇಕೆಂದು ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ. ಈಗ ಮಾತ್ರ ಎಲ್ಲರೂ ಸುಖದಿಂದಿದ್ದೆವು. ಈರ್ವರು ಅಕ್ಕಂದಿರ ನಡುವೆ ನಾನೊಬ್ಬ ತಮ್ಮ. ಈರ್ವರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಪತಿಯ ಗತಿಯನ್ನೇ ನಾನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹಂಬಲ. ಶಹರದ ಕಾರಕೂನರನ್ನು ಚೇಷ್ಟೆಗೆಂದು ಸರಸಕ್ಕನು ಹಳಿದರೆ ನಸು ಮುನಿಸು ತಾಳಿ ಅಕ್ಕನು ಹಳ್ಳಿಯ ಮಾಸ್ತರರನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವಳು. ಹೀಗೆ ಅವರ ವಾಗ್ಯುದ್ಧ ನಡೆದಿರಲು ನನಗೆ ದಿನಾಲು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಬೇಕಾಗುವುದು. ಅದೇ ಇಜಾರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನಾನು ಧೋತರವನ್ನು ಉಡತೊಡಗಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಅದನ್ನು ಉಡುವ ಪ್ರಕಾರವೇ ನನಗೆ ತಿಳಿಯಲೊಲ್ಲದು. ಅಕ್ಕಂದಿರಲ್ಲಿ ಓರ್ವಳು ಅದನ್ನು ಉಡಿಸಬೇಕು ; ಅದನ್ನು ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾನು ಸಾಲೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ; ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿದಿನವೂ ನಡೆದಿತ್ತು. ಒಂದು ದಿನ ಸರಸಕ್ಕನು ನನಗೆ ಧೋತರವನ್ನುಡಿಸತೊಡಗಿದ್ದಳು. ಆಗ ಅಕ್ಕನು ಬಂದು "ಏ ತಮ್ಮ, ಇಲ್ಲಿ ಬಾ ! ನಿನಗೆ ಶಹರದವರ ಹಾಗೆ ಧೋತರವುಡಿಸುವೆನು" ಎಂದು ನಮ್ಮ ಈ ನವಯುಗದ ತರುಣರು ಕಚ್ಚೆ ತಿರುವಿ ಉಡುವ ಹಾಗೆ ಉಡಿಸಿದಳು. ಆಗ ಸರಸಕ್ಕನಿಗೂ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಹುಟ್ಟಿತು. "ಏನಪ್ಪಾ ! ಹೀಗೆ ಉಟ್ಟರೆ, ಉಡಾಳರ ಹಾಗೆ, ಗೃಹಸ್ಥರ ಲಕ್ಷಣವೇ ?" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆ ಕಟ್ಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚತೊಡಗಿದಳು. ಆಗ ಅಕ್ಕನು ರೇಗಿಗೆದ್ದು ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಹಾಗೆ ಉಡಬೇಡವೆಂದು ಉಪದೇಶಿಸಿದಳು. ಈ ಜಗಳದಲ್ಲಿ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕು ಬಿದ್ದ ನಾನು ಸರಸಕ್ಕನು ಉಡಿಸಿದ ಹಾಗೆಯೇ ನನ್ನ ಗೆಳೆಯರು ಉಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಆ ಕಟ್ಟನ್ನೇ ಮನ್ನಿಸಿ ಸಾಲೆಗೆ ಹೋದೆನು. ಹೋಗುವಾಗ ಅಕ್ಕನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿದೆನು. ಪಾಪ ! ಬಹಳ ನೊಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಳು. ಮರು ದಿವಸದಿಂದ ಅವಳಿಂದಲೇ ಧೋತರವನ್ನುಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಲೆಗೆ ಹೋಗಹತ್ತಿದೆನು.

ಒಂದು ದಿನ ನಾನು ಸಾಲೆ ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದೆ. ಆಗ ನನ್ನ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಅಕ್ಕ ಏನನ್ನೋ ಬರೆಯುವದರಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿದ್ದಳು. ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಅವಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಹೋಗಿ ನಾನು ಅವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡೆ. ಆಗ ಅವಳಿಗೆ ಅತಿ ನಾಚಿಕೆಯುಂಟಾಯಿತು. ಅದು ಆಕೆ ತನ್ನ ಪತಿಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪತ್ರ. ಇನ್ನೊಂದು ದಿನ ರಾತ್ರಿ ನಾನು ಮೂರನೆಯ ಭಾಗ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಓದುತ್ತ ಕುಳಿತಿದ್ದೆನು. ಉಪಕರಣಿ ತಿಕ್ಕುವದಾದ ಮೇಲೆ ಅಕ್ಕನೂ ನನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು ಕುಳಿತಳು. ನಾನೂ ಅಕ್ಕನೂ ಕೂಡಿಯೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಲೆಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಅವಳು ಎರಡನೆಯ ಇಯತ್ತೆಯನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ನಾನು ಒಂದನೆ ಇಯತ್ತೆಯಲ್ಲಿ

ಓದುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ಅವಳ ಉದ್ಯೋಗವೇ ಬೇರೆ. ನಾನು ಮಾತ್ರ ಸಡಗರದಿಂದ ಮೂರನೆ ಇಯತ್ತೆಯನ್ನು ಪಾಸಾಗುವ ತಯಾರಿಯನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದೆನು. ಹತ್ತಿರ ಕುಳಿತ ಅಕ್ಕನು ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ, "ತಮ್ಮ S-U-N sun ಅಂದರೆ ಸೂರ್ಯನಲ್ಲವೆ ?" ಎಂದು ಆತುರದಿಂದ ಕೇಳಿದಳು. ಹೌದೆಂದು ನಾನು ನಗುತ್ತ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟೆನು. ಆಮೇಲೆ W-I-F-E wife ಅಂದರೇನು ಗೊತ್ತಿದೆಯೇ ? ಎಂದು ನಾನು ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡಿದೆನು. "ಏ ತುಂಟಾ !" ಎಂದು ಅವಳು ನಗುತ್ತ ನನ್ನ ತಲೆಯ ಹಿಂದೆ ಮೆಲ್ಲಗೆ ಒಂದು ಪೆಟ್ಟನ್ನಿತ್ತಳು. ಅಲ್ಲಿಂದ ತುಸು ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಟ್ಟು ನೀವೇನಪ್ಪಾ ಗಂಡಸರು, ನಾವು ಮರೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಹಾಗೆ ನೀವು ಕಲಿಯುತ್ತ ಹೋಗುವಿರಿ. ನಮ್ಮ ದುಡಿತವೇ ನಮಗೆ ಓದು, ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಹೋಗಲು ಎದ್ದು ನಿಂತಳು. ನನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕಳವಳವಾಯಿತು. ಕ್ಷಮೆ ಬೇಡಿ ಮತ್ತೆ ಅಕ್ಕನನ್ನು ಹತ್ತಿರ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿದೆ. ಇಷ್ಟು ಬೇಗ ಇವಳ ಕೊರಳಿಗೆ ಈ ಸಂಸಾರ ಬೀಳುವದೇಕೆ ? ನನ್ನಂತೆ ಅವಳಿಗೂ ಕಲಿಯುವ ಹಂಬಲ. ನಾನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುವಾಗ ಅವಳು ಅತ್ತೆಯ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕೆ ? ನನಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ವರುಷ, ಅವಳಿಗೆ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಒಂದೇಸವನೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಟಿಯು ಹತ್ತಿತು.

5

ಅಕ್ಕ ಬಂದು ಒಂದು ತಿಂಗಳಾಗುವ ಮುನ್ನಾದಿನವೆ ಒಂದು ಪತ್ರ ಬಂದಿತು. ಅಕ್ಕ ಸಂಶಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಅದು ಗದುಗಿನ ಬೀಗರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಈ ಪತ್ರ ಕಂಡಕೂಡಲೆ ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ, ಆಕೆಯ ಸಂಗಡ 100 ರೂಪಾಯ ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಮುತ್ತಿನ ಬೆಂಡೋಲೆಯನ್ನು ತರದೆ ಮನೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿತ್ತು. ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಬರಹವನ್ನು ಓದಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೆಂಕಿ ಸಿಟ್ಟು. ಆದರೂ ಅಕ್ಕನ ಸಲುವಾಗೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಸಿಟ್ಟನ್ನು ನುಂಗಿಕೊಂಡೆವು.

"ನಾವೇನು ಶ್ರೀಮಂತರೇ ? ಲಗ್ನ ಮಾಡುವದರಲ್ಲಿ ಸಾಲವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ" ಎಂದು ಅವ್ವನು ಬಂದವರಿಗೆಲ್ಲ ಈ ಕಥೆ ಹೇಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದಳು.

"ನಾಳೆ ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಪೀಡಿಸಬೇಡಪ್ಪಾ" ಎಂದು ನನ್ನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಸರಸಕ್ಕನು ನುಡಿದಳು. "ನಾಳಿನ ದಿನವೊಂದು ಇರು. ನಾಡದು ಹೋಗುವಿಯಂತೆ" ಎಂದು ನಾವೆಷ್ಟು ಅಂಗಲಾಚಿ ಬೇಡಿದರೂ ಅಕ್ಕನು ಕೇಳಲಿಲ್ಲ. ಕಳಿಸಿಬಿಡಿರೆಂದು ನಿಷ್ಠುರಳಾಗಿ ಹೇಳಿದಳು. ಆ ದಿನ ರಾತ್ರಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಮ್ಮಕ್ಕನ ಸಂಸಾರವೊಂದು ಕಳೆಯಲಾರದ ಚಿಂತೆ, ಒಡೆಯಲಾರದ ಒಗಟ. ಊಟವಾದ ಮೇಲೆ

ಅವ್ವನಿಗೂ ಅಕ್ಕನಿಗೂ ಏನೋ ಮಾತು ನಡೆದಿತ್ತು. ನಾನು ಮರೆಗೆ ನಿಂತು ಕೇಳಿದೆ. "ಸರಸಕ್ಕನನ್ನು ಎಂತಹ ಒಳ್ಳೆಯವರ ಮನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರಿ. ನನಗೇಕೆ ಹೀಗೆ ?" ಎಂದು ಅಕ್ಕನು ಎಲ್ಲ ನೋವನ್ನು ನುಂಗಿಕೊಂಡು ನುಡಿದರೂ, ಒಂದೇ ಒಂದು ಹನಿಯು ಅವಳ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ತಟ್ಟನೆ ಉದುರಿತು. ಆ ಅಶ್ರುಬಿಂದುವನ್ನು ನಾನು ಇನ್ನೂ ನನ್ನ ಹೃದಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರತ್ನಕರಂಡಕದಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಟ್ಟಿರುವೆನು. ಅವ್ವನ ಎದೆಗೆ ಸಿಡಿಲು ಬಡೆದಂತಾಯಿತು. ಆದರೂ ಅವಳು ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸೈರಿಸಿಕೊಂಡು ಅಕ್ಕನ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ "ಹಾಗಂದರೇನೆ ? ಅವಳಿಗಿಂತ ನಿನಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ವರದಕ್ಷಿಣೆ ಕೊಟ್ಟೆವು. ಅವಳದು ಹಳ್ಳಿ ; ನೀನಿರುವ ಊರು ಶಹರ. ಸಹಿಸಿಕೊಂಡಿರು. ಕಾಲ ಚಕ್ರವು ತಿರುಗದೇ ಬಿಡದು" ಎಂದು ಸಂತೈಸುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಕೇಳಿದ ನಾನು ಹಾಗೆಯೇ ಹೋಗಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಕೊಂಡೆ; ಆದರೆ ನಿದ್ರೆಯೇ ಹತ್ತಲಿಲ್ಲ.

6

ಅಕ್ಕನು ಗದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಹಳ ದಿವಸಗಳಾಗಿದ್ದವು. 3–4 ತಿಂಗಳಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಗು ಸುರುವಾಗಿದೆಯೆಂಬ ವರ್ತಮಾನ ಬೇರೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಗದುಗಿನಿಂದ ಒಂದು ಪತ್ರ ಬಂದಿತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕನ ನಾದಿನಿ ಶಕುಂತಲೆಯ ಗಂಡನು ಪ್ಲೇಗಿನಿಂದ ತೀರಿಕೊಂಡನೆಂದೂ, ಶಕುಂತಲೆಯೂ ಅವಳ ಎರಡು ವರುಷದ ಮಗವೂ ಬಂದು ತವರುಮನೆಯನ್ನು ಸೇರಿರುವರೆಂದೂ ಬರೆದಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದುಡಿದು ದಣಿದಿದ್ದ ಅಕ್ಕನಿಗೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಒಡತಿ ? ಎಂದು ನಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅತ್ಯಂತ ವಿಷಾದವಾಯಿತು. ಹೋಗಿ ಶಕುಂತಲೆಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಿ, ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರಬೇಕೆಂದು ಅಪ್ಪನಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಕೆಲಸವಿದ್ದುದರಿಂದ, ನಾನೂ ಅವ್ವನೂ ಕೂಡಿ ಗದುಗಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದೆವು.

ನಾವು ಹೋಗಿ ಒಳಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲದ ಹತ್ತರವೇ ನಿಂತೆವು. ಸಣ್ಣ ಮನೆ, ಮೂರು ಸಣ್ಣ ಕೋಣೆಗಳು, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕೋಣೆಯಷ್ಟು ಪಡಸಾಲೆ—ಇವೇ ಆ ಮನೆಯ ಸರ್ವಸ್ವ. ಅದಕ್ಕೆ ಹಿತ್ತಿಲವಿಲ್ಲ ; ಮುಂಚಿಯಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮನ್ನು ಕಂಡ ಕೂಡಲೆ ಭೀಮಕ್ಕನವರು ಅಡುಗೆಯ ಮನೆಯಿಂದ ಹುಸಿನಗೆ ನಗುತ್ತ ಬಂದು, "ಬಂದಿರಾ ! ಒಳಿತಾಯಿತು, ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಿರಿ" ಎಂದು ಉಪಚರಿಸಿ, ನಾವು ಕೂಡುವುದೊಂದೇ ತಡ, ರಂಬಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದರು. ಶಕುಂತಲೆಯೂ ಬಂದಳು. ಅವ್ವನೂ ನಾಲ್ಕು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಅವರೀರ್ವರನ್ನು ಸಂತೈಸಿದಳು. ಈ ಕಥೆಯೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಅವ್ವನು ಅಳ್ಳೆದೆಯಿಂದ ಸುಮ್ಮನಿರಲಾರದೆ, "ಆಕೆಯೆಲ್ಲಿ ?" ಎಂದು ನುಡಿದಳು. "ಇಲ್ಲಿಯೇ ಧೋತರ ಹಿಂಡಲಿಕ್ಕೆ ಹೋಗಿರುವಳು. ಇಂದು ನನಗೆ ಜಡ್ಡಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅದು ನಿತ್ಯವೂ ನನ್ನ ಕೆಲಸ" ಎಂದು ಭೀಮಕ್ಕನು ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹೇಳಿದಳು.

ಅವ್ವನು ವಿಚಾರಮಗ್ನಳಾಗಿ ಗುಡಿಯ ಹತ್ತಿರಿರುವ ನಳದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗಿ ಬರುವೆನೆಂದು ಹೇಳಿ ಅತ್ತ ಕಡೆಗೆ ನಡೆದಳು. ನಾನೂ ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದೆನು. ತೀವ್ರವಾಗಿ ನಾವು ಅಕ್ಕನಿರುವ ನಳದ ಕಡೆಗೆ ನಡೆದೆವು. ಆ ನಳದ ಮಗ್ಗಲಿಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಬಾವಿಯಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಬಹಳ ಹೊತ್ತಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಕನೊಬ್ಬಳೇ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ನಳದ ಮೇಲೆ ಧೋತರವನ್ನು ಹಿಂಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನಾನು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಲಾರೆ. ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸುಂದರ ಹೃದಯದ್ರಾವಕ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಚಿತ್ರವೊಂದು. ಗುಡಿಗೆ ನೈವೇದ್ಯವನ್ನರ್ಪಿಸಲು ಬಂದ ಹೆಂಗಳೆಯರು “ಈಕೆ ಯಾರ ಸೊಸೆ? ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಬಂದ ಸಹನಶಕ್ತಿ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತಲಿದೆ” ಎಂದು ಅಂತಃಕರಣವು ಕಲಮಲವಾಗಿ ಆಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುವರು. ಆದರೆ ಅಕ್ಕನು ಮಾತ್ರ...ಅಯ್ಯೋ! ಅವಳ ಯೋಗ್ಯತೆಯೇ ಅಂತಹುದು! ಅದನ್ನು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣೆ!...“ಅಕ್ಕಾ” ಎಂದು ಒದರಿದವನೇ ಆನಂದದ ಭರದಲ್ಲಿ ನಾನು ಓಡುತ್ತ ಹೋದೆನು. ಕೂಡಲೆ ಅವಳ ಕಂದಿದ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಛಾಯೆಯು ಆಡಹತ್ತಿತು. ದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದಾದರೂ ನಗುವನ್ನು ಕಾಣದ ಅವಳ ಮೊಗವು ಆಗ ಮಂದಹಾಸದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿತು. ಒಳಗೆ ತುಂಬಿಟ್ಟ ಪ್ರೇಮವೆಲ್ಲ ಆ ನಳದ ನೀರಂತೆ ಹೊರಚಿಮ್ಮಿ ಅವಳನ್ನು ಅಧೀರೆಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಅದೇ ಭೆಟ್ಟಿಯಾದ ತಾಯಿ–ಮಕ್ಕಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ಎಷ್ಟೋ ಹೊತ್ತು ನಡೆಯಿತು. ಅಕ್ಕನು ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಳು. ನಾನು ಸುಮ್ಮನೆ ಕುಳಿತು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೆ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಬರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಗುಡಿಯ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಾಗಿದ್ದ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರು.

“ಇವರು ನಿಮ್ಮ ತಾಯಿ ಏನವ್ವ?”

“ಹೌದು. ಈತ ನನ್ನ ತಮ್ಮ. ಇಂಗ್ಲಿಷ 4ನೇ ಇಯತ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ” ಎಂದು ಅಕ್ಕನು ಸರಳವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಳು.

“ಏನವ್ವಾ ಈಗಿನ ಕಾಲಮಾನ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಅತ್ತೆಯ ಕಾಟ ಬಿಡದು. ಮುತ್ತಿನಂಥ ನಿಮ್ಮ ಹುಡಿಗೆಗೂ ಕಾಟ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ” ಎಂದು ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ಮೆಲ್ಲನೆ ಭೀಮಕ್ಕನವರ ವಿಷಯವನ್ನು ತೆಗೆದರು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಭೀಮಕ್ಕನವರು ಆ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳನ್ನು ಬಿರಿಬಿರಿ ನೋಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು, “ನಡೆಯಿರಿ ಇನ್ನು ಮೈ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ” ಎಂದು ಅವ್ವನನ್ನು ಸಂಬೋಧಿಸಿ ಹೇಳಿದರು. ಹಿಂಡಿಟ್ಟ ಧೋತರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅಕ್ಕನೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಳು.

7

ಸಂಜೆಯಾಯಿತು. ಇಡಿಯ ದಿನವೆಲ್ಲ ಅಕ್ಕನು ಹುರುಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಳು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸಾಲೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ ರಂಗಣ್ಣನು ಮನೆಗೆ ಬಂದವನೆ ನಾವು ಬಂದದ್ದು ನೋಡಿ "ಇಂದು ಉತ್ತಮ ಸಿನೆಮಾ ಫಿಲ್ಮ್ ಇದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಹೋಗೋಣ" ಎಂದು ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದನು. ಪೇಚಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಭೀಮಕ್ಕನವರು ಕಡೆಗೆ ನನ್ನನ್ನೂ, ಅಪ್ಪನನ್ನೂ, ಅಕ್ಕನನ್ನೂ ಆತನ ಸಂಗಡ ಕಳಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಮಾತಾಗುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅಕ್ಕನು ನನ್ನನ್ನು ಅಡಿಗೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕರೆದಳು. ಹೋಗಿ ನೋಡುತ್ತೇನೆ, ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆ ಮಾಡಲು ಮಣೆ ಹಾಕಿ ತಂಬಿಗೆ ಥಾಲಿ ಸವಟು ಮುಂತಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾಳೆ! ನಾನು ಹದಿನೆರಡುವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಲಿತ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮರೆತು ಹೋಗಿತ್ತು. ಆದರೂ ಅಕ್ಕ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿತ್ತು. ಭೀಮಕ್ಕನವರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಧರ್ಮಲಂಡರೆಂದು ಬಯ್ಯುವದಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಮನೆಯವರನ್ನೆಲ್ಲ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರೆಂದು ಬಗೆದಿದ್ದರೆಂದು ಆಕೆ ಹೇಳಿದ್ದಳು. ಮನೆತನದ ಮಾನಕ್ಕಾದರೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಅಕ್ಕನ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯದೆ ಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ನೆನಪಿದ್ದಷ್ಟನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹೇಳಹತ್ತಿದೆನು. ನನ್ನ ತಮ್ಮ ಇವರೆದುರಿಗೆ ಶೋಭಿಸುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದೆನಲ್ಲಾ ಎಂದು ಅಕ್ಕನಿಗೆ ಸಂತೋಷ.

ಇದೆಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಆರು ಗಂಟೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನಾವು ಸಿನೆಮಾಗೃಹಕ್ಕೆ ತೆರಳಿದೆವು. ಅವುದೋ ಒಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಫಿಲ್ಮ್ ಇದ್ದು ಬಿಟ್ಟದ್ದರಿಂದ ನನ್ನ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಅತ್ತಕಡೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಣ್ಣನು ತನ್ನ ನೇತ್ರಾನಂದದ ಸಲುವಾಗಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಂತೆ ತೋರಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ರೊಕ್ಕದ ಚೀಲವೆಲ್ಲ ಭೀಮಕ್ಕನವರ ಕಡೆಗೆ! ದೇವರೇ! ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ನಡುವೆ ಈ ಮಹದಂತರವೇ! ಆಕೆಗೆ ದುಡಿತ, ನನಗೆ ಆಟ...ಅಂಕು ಮುಗಿದಿದ್ದರಿಂದ ನಂದಿಹೋದ ದೀಪಗಳು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹತ್ತಿ ಮತ್ತೆ ನನ್ನನ್ನು ಎಚ್ಚರಗೊಳಿಸಿದವು. ನಾನು ನನ್ನೆದುರು ನಿಟ್ಟಿಸಿ ನೋಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಜಾತಿ ರೀತಿಯ ಮಹಿಳೆಯರಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿಟ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಾಂತ ಮೂರ್ತಿಯಂತೆಯೂ, ಮುಗ್ಧ ಶಿಶುವಿನಂತೆಯೂ ಕುಳಿತ ನನ್ನ ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕಂಡೆ. ಆಗ ನನ್ನ ಹೃದಯದ ತಳಮಳವು ತುಸುವಾದರೂ ಕಡಿಮೆಯಾಯಿತು.

ಮರುದಿವಸ ಮೇಲಿಗೆ ನಾವು ಹೇಗೋ ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮೂರಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದೆವು. ಈ ಸಲ ಬಂದಾಗ ಅಕ್ಕನ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟು ಉಲ್ಲಾಸದ ಕಳೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೆ ಇದ್ದಾಗ ಅವಳು ಗಹನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಲ ನಾನು ಅವಳನ್ನು ಮನಸರಂಜಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆನು. ವ್ಯರ್ಥವಾಯಿತು.

8

ಈ ಸಲ ಅವ್ವನು ಆಕೆಗೆ ಯಾವ ತರಹದ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಹಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. "ಪಾಪ ಮುಂದೆ ದುಡಿಯುವದಿದ್ದೇ ಇದೆ" ಎಂದು ತಾನೇ ಮುಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಹೀಗೆ ನಾವಿರುತ್ತಿರುವಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ದಿವಸಗಳು ಕಳೆದುಹೋದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪತ್ರವು ಬಂದಿತು. ಅದು ರಂಗಣ್ಣ ಬರೆದಿದ್ದು, "Nothing in particular. My son-in law died by influenza day before yesterday." (ವಿಶೇಷವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ನನ್ನ ಅಳಿಯನು ಮೊನ್ನೆ ಗುದ್ದಪ್ಪನ ಬೇನೆಯಿಂದ ತೀರಿಕೊಂಡನು) ಎಂದು ಅದರ ಸಾರಾಂಶವಿತ್ತು. ಪತ್ರವನ್ನೋದಿದ ಕೂಡಲೆ ಅಪ್ಪನಿಗೆ ದಿಗಿಲು ಬಿತ್ತು. ಅವನು ರಂಗಣ್ಣನಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಗಾಧ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಅರಿತುಕೊಂಡಿದ್ದ. Your (ನಿಮ್ಮ) ಎಂಬುದರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ my .(ನಮ್ಮ) ಎಂದು ಕೈತಪ್ಪಿ ಬಿದ್ದಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಆತನಿಗೆ ಬಲವಾದ ಶಂಕೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಶಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವದೆಂತು ? ಊಟ ಮಾಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಅಪ್ಪನು ರಾತ್ರಿಯ ಗಾಡಿಗೆ ಗದುಗಿಗೆ ಹೊರಟು ಹೋದ.

ಆಗ ಗುಡ್ಡದ ತುದಿಯ ಮೇಲೆ ಒಯ್ದು ಕೆಳಗೆ ದೂಡಿ ಬಿಡಲು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕೈದಿಗಳಂತೆ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯಾಯಿತು. ಅವ್ವ–ಅಕ್ಕ–ನಾನು ಯಾರೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಹಚ್ಚಲಿಲ್ಲ. ಏನು ಸುದ್ದಿ ಬರುವುದೋ ಎಂದು ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲರೂ ವಿಹ್ವಲ ಚಿತ್ತರಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆವು. ಹತ್ತಾರು ಸಲ ನಾನು ದೇವರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತ ಕೊನೆಗೆ ನಿದ್ದೆ ಹೋದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಾದಾಗ ಅಪ್ಪನು ಅದೇ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಿಂತಿದ್ದನು. ಅಕ್ಕನ ಗಂಡನು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರುವನೆಂದೂ, ಆತನ ತಂಗಿಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಮಗುವು ತೀರಿಕೊಂಡಿತೆಂದೂ ರಂಗಣ್ಣನ ಶಬ್ದಪಾಂಡಿತ್ಯವು ಈ ಗೊಂದಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿತೆಂದೂ ಅಪ್ಪನು ನಗುತ್ತ ಹೇಳಿದನು. ಆಗ ನಮಗೆ ಮಿತಿಮೀರಿ ಆನಂದವಾಯಿತು. ಅಕ್ಕನ ಮೋರೆಯ ಮೇಲೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಳೆ ಬಂತು. ಆದರೆ ಬೆಳಗಾಗುತ್ತ ಬಂದದ್ದರಿಂದ ತಿರುಗಿ ನಿದ್ದೆಯೇ ಹತ್ತಲಿಲ್ಲ.

ಮತ್ತೊಂದು ಆಘಾತವು ಬಂದು ತಗಲಿತು. ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಪತ್ರ ಬಂದಿತು. ಅದನ್ನು ನಮ್ಮಕ್ಕನ ಗಂಡನೇ ಬರೆದಿದ್ದ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಜಡ್ಡಾಗಿದೆ. ಕೆಲಸ ಮಾಡುವರಾರೂ ಇಲ್ಲ ; ನಾಳೆ ನಿಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ರವಾನಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲವೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬರೆದಿತ್ತು. ಅವ್ವನು ರೇಗಿಗೆದ್ದಳು. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಬೇನೆಯಾಗಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕನಸು ಬೀಳಬೇಕೆ ? ಕಳುಹಿಸುವುದೇ ಬೇಡ ; ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರಲೊಲ್ಲಳೇಕೆ ; ತಮ್ಮನ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಗಂಡುಮಗು. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಯಮನ ದವಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಡೆದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹೊಗಿಸುವುದಿದೆಯೆ ! ಎಂದು ಅವ್ವ ಹಟ ಹಿಡಿದಾಗ ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಮಾಡುವದೇನು ? ಅಪ್ಪನೂ ಅವಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ

ಹಿಡಿದ. ಆದರೆ ಅಕ್ಕ ಕೇಳಲಿಲ್ಲ. ಮರುದಿನ ಮುಂಜಾವಿನ ಮೆಲಿಗೆ ಅಪ್ಪನು ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕಳಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಮನೆಯ ಮುಂದೆ ಟಾಂಗಾಗಾಡಿಯು ನಿಂತಿತ್ತು. ಅಕ್ಕನೊಬ್ಬಳೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಳು. ನಾನು ಹೋದ ಕೂಡಲೆ ಅವಳು ನನ್ನ ಗದ್ದವನ್ನು ಹಿಡಿದು, "ತಮ್ಮ, ಅಪ್ಪನಿಗೆ ಒಬ್ಬಳಿಗೇ ಕೆಲಸವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ನೀನೂ ಅವಳಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಿರು" ಎಂದು ತನ್ನ ಕೋಮಲಾಂತಃಕರಣದ ದನಿಯಲ್ಲಿ ನುಡಿದಳು. ನನ್ನ ಬಾಯಿಂದ ಮಾತೇ ಹೊರಡಲಿಲ್ಲ. ಅಪ್ಪನು ಬಂದನು. ಗಾಡಿಯೂ ಮುಂದೆ ಸಾಗಿತು. ಅಕ್ಕನ ಆಗಿನ ವೃತ್ತಿಯು ಈಗಲೂ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದೆ. ಅವಳ ನಗೆಯು ನನ್ನ ಹೃದಯಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಕತ್ತಲೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಅಳಿಸುತ್ತಲಿದೆ. ಅಯ್ಯೋ ! ಮುಂದಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡವರಾರು ? ನಾನು ಅದನ್ನು ಆಗ ಕಂಡು ಹಿಡಿದಿದ್ದರೆ...ಅಂದು ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲ. ಮನೆಯೆಲ್ಲ ಭಣಭಣ ಸುರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅಕ್ಕನ ಸುಳಿದಾಟದ ನೆನಪು. ಮರುದಿವಸ ಅಪ್ಪನು ಬಂದಾಗ ತಾಯಿಯೊಡನೆ ಹೀಗೆ ಮಾತು ನಡೆದಿತ್ತು.

"ಏನು ? ಆ ಶಕುಂತಲೆಗೂ ಆತನಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆ ? ಇದು ಅಶಕ್ಯವಾದ ಮಾತು. ಅವಳು ಒಡಹುಟ್ಟಿದ ತಂಗಿಯಲ್ಲವೇನು ?" ಎಂದು ಅಪ್ಪನು ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದನು.

"ಪಾಪ ! ಹುಡುಗಿ ಸುಳ್ಳು ಏಕೆ ಹೇಳೀತು ? ನಾನು ಕೆದರಿ ಕೆದರಿ ಅದನ್ನು ಕೇಳು ಕೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಾಗಿ ಹೋಯಿತು. ನಮ್ಮ ಹುಡಿಗೆಯ ಆಭರಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಕೆಯ ಮೈಮೇಲಂತೆ. ಸಕೇಶಿಯಾದ ಆಕೆಗೇಕೆ ಇಷ್ಟು ಮೆರವಣಿಗೆ ? ನಮ್ಮ ಕೂಸಿಗೆ ದೇವರೇ ಗತಿ" ಎಂದು ಅವ್ವನು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದಳು.

"ಮೊದಲಾದರೂ ಹೇಳಬಾರದಿತ್ತೆ ? ಪೂರ್ಣ ವಿಚಾರಮಾಡಿ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ" ಎಂದು ಅಪ್ಪನು ಸ್ವಲ್ಪ ಕೋಪಗೊಂಡನು.

"ಈಗಾದರೂ ಏನಾಯಿತು ? ಇದು ನಿಜವಾದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದು ಬಿಡಿರಿ" ಅವ್ವನು ಗಟ್ಟಿಸಿ ನುಡಿದಳು.

"ಯೋಚಿಸೋಣ. ಒಮ್ಮೆ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿ ಹೋಗಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬರುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಅಪ್ಪ ಹೇಳಿದ...

ಕೆಲವು ದಿನಗಳು ಕಳೆದವು. ತಂದೆ ಹೋಗಿ ಬರುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಧಿ ತನ್ನ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿತ್ತು. ಗದುಗಿನಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಕ್ಕನ ಗಂಡ ಕಳಿಸಿದ ತಾರು ಬಂತು : "My wife died last night. God's wish." ಮನೆಗೆ ಮನೆಯೇ ಶೋಕದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿತು. ಆಕಾಶವೇ ಕಡಿದು ಬಿದ್ದಂತಾಯಿತು. ಈ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ತಂದ ತಾರು ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಬಿದ್ದೊಡನೆ ನಾನು ಅದನ್ನು ಚೂರು ಚೂರಾಗಿ ಹರಿದು ತೂರಿದೆ. ಆದರೆ ತಾರು ಬಂದಿದ್ದೂ, ಅದು ತಂದ ಸುದ್ದಿಯೂ ಹೇಗೆ ಸುಳ್ಳಾಗಬೇಕು ? ಅಪ್ಪ ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿದ್ದ. ಆ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಎದೆ ಒಡೆದು ಮನೆಗೆ

ಬಂದು "ತಾರು ಎಲ್ಲಿದೆ ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಅದರ ಬರಿ ಚೂರುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂತು. ಅಪ್ಪನು ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸಿದ.

ಮುಂದೇನು ? ಗದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬರಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ವಿಚಾರವು ಬಂತು. ಎಲ್ಲ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಗದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ ಏನು ಪ್ರಯೋಜನ ? ಆದರೂ ಅಪ್ಪನು ಹೋಗಿ ಬರಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, ಗದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ಆಪ್ತರ ಮನೆ ಯಲ್ಲಿ ಇಳಿದುಕೊಂಡ. ಎಲ್ಲ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ. ಆದರೆ ಆ ಮರಣದ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ.

ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿದ ಸುದ್ದಿ ಹೀಗೆ : ಅಕ್ಕನು ಇಡಿ ದಿನವೆಲ್ಲ ನೆಟ್ಟಗಿದ್ದಳಂತೆ. ಅಂದು ಸಂಜೆಗೆ ನೆರೆಮನೆಯ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಳಂತೆ. ತಿರುಗಿ ಆ ದಿನ ರಾತ್ರಿ 11 ಗಂಟೆಯ ಸುಮಾರು ಒಂದು ನಿಬ್ಬಣ ಹೊರಟಾಗ ಎಲ್ಲರೊಡನೆ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಆ ಮೆರವಣಿಗೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಳಂತೆ. ಆದರೆ ಮರುದಿನ ಮುಂಜಾನೆ ಆರು ಗಂಟೆಯಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕನು ತೀರಿಕೊಂಡಳೆಂದು ಅವಳನ್ನು ದಹನ ಮಾಡಿ ಬಂದರಂತೆ.

ಅಕ್ಕನು ತೀರಿದ ಸುದ್ದಿಯು ಅಲ್ಲಿಯ ನಮ್ಮ ಆಪ್ತರಿಗೆ ತಿಳಿದ ಕೂಡಲೆ ಆ ಮನೆಯ ಹಿರಿಯರು ಶವವನ್ನು ನೋಡಲು ಹೋಗಿದ್ದರಂತೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ದಹನದ ವಿಧಾನವೇ ಮುಗಿದುಹೋಗಿತ್ತು. ಇದೊಂದು ದುರ್ಮರಣವೆಂದು ಜನರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಮಾತು ಗುಣಗುಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಹಾಡಿ ಅಳುತ್ತಿದ್ದ ಅವ್ವ ಅಪ್ಪನು ತಿರುಗಿ ಬಂದಾಗ ಕೇಳಿದಳು : "ಪೊಲೀಸರಿ ಗಾದರೂ ನೀವೇಕೆ ತಿಳಿಸಲಿಲ್ಲ ?"

ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಪ್ಪ ಹೇಳಿದ : "ನಮ್ಮ ಮುದ್ದು ಕೂಸು ಹೋದ ಮೇಲೆ ಕೊಂದವರೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ ಏನು ಫಲ ? ಅವರ ಪಾಪ ಅವರ ಸುತ್ತ. ನಮ್ಮ ಮಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲವಾದಳು !" ಬಿಕ್ಕುತ್ತಾ ಅವನು ಮಾತು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ.

"ಅಯ್ಯೋ ! ನನ್ನ ಮಗಳು ನನ್ನ ಹೆಗಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಳು ! ಎತ್ತರವಾಗಿ ದ್ದಳು !" ಎಂದು ಅಳುವ ಅವ್ವನ ಧ್ವನಿ ಯಾರು ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆಗೆ ಹಗಲೆಲ್ಲ ಶೋಕ. ರಾತ್ರಿ ನಿದ್ದೆ ಇಲ್ಲ. ಒಂದೆರಡು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಜ್ವರ ಬಂದು ಆಕೆ ಮಲಗಿಬಿಟ್ಟಳು.

ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅಕ್ಕನ ಮನೆ ಹತ್ತಿರ ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ನಮ್ಮೂರಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ನಮ್ಮ ತಾಯಿಯನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಲೆಂದು ಅವರು ನಮ್ಮ ಮನೆ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. "ಅಯ್ಯೋ ! ನಮ್ಮ ಮುತ್ತು ಹೋಯಿತು ! ನೀವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಾ ?" ಎಂದು ಹಾಡಿ ಹಾಡಿ ಅವ್ವ ಅವರೆದುರಿಗೆ ಅತ್ತಳು. ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಕುತ್ತಿಗೆ ಬಿಗಿದು ಅವರ

ಕಣ್ಣಲ್ಲಿಯೂ ನೀರು ಬಂದವು. ರಾಧಾಬಾಯಿ ಹೇಳಿದರು : "ಕೇಳಿರಿ, ನಿಮ್ಮ ಮಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು. ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಬಿಟ್ಟವಳಲ್ಲ. ಆ ದಿನ ಸಂಜೆಗೆ ನಿಮ್ಮ ಹುಡುಗಿ ಬಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡಳು. "ಜೀವವು ಬೇಸರಾಗಿದೆ. ಸಾವಾದರೂ ಬರಬಾರದೆ ನಮ್ಮಂಥವರಿಗೆ ?" ಎಂದು ನಿಮ್ಮ ಕೂಸು ನನ್ನೆದುರಿಗೆ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆಯಿತು. "ಹಾಗನ್ನಬಾರದವ್ವಾ !" ಎಂದು ನಾನು ರಮಿಸಿದೆ. ಅಷ್ಟ ರಲ್ಲಿ ಬಂತು ಅತ್ತೆಯ ಮೂರ್ತಿ. "ಏನೆ, ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮನೆಹರಕೆ ಕೊಚ್ಚು ತ್ತೀಯಾ ?" ಎಂದು ಕೂಗುವಾಗಲೆ ನಿಮ್ಮ ಹುಡುಗಿ ಎದ್ದು ಮನೆಗೆ ಹೋದಳು. ಆಮೇಲೆ ನಾನು ಮರೆಗೆ ನಿಂತು ಕೇಳಿದೆ. ಶಕುಂತಲೆಯ ರಂಬಾಟವೂ, ಅತ್ತೆಯ ಸಿಂಹನಾದವೂ, ಗಂಡನ ಕುಚೇಷ್ಟೆಯ ಮಾತೂ ಕೇಳಿ ಬಂದವು. ಹುಲಿಯ ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಹುಲ್ಲೆಯಾಗಿದೆ ಈ ಹುಡುಗಿ ! ಎಂದು ಮನದಲ್ಲಿಯೇ ಮರುಗಿದೆ. "ಇವತ್ತು ನಿನಗೊಂದು ಕೈತೋರಿಸುವೆನು !" ಎಂದು ಭೀಮಕ್ಕ ಕಿರುಚುವದನ್ನು ಕೇಳಿ ನನ್ನ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕಟವಾಯಿತು. ರಾತ್ರಿ ಒಂದು ಲಗ್ನದ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹುಡುಗಿ ಬಾಗಿಲಲ್ಲಿ ನಿಂತುದನ್ನು ನೋಡಿ ಸಮಾಧಾನವಾಯಿತು. ಮರುದಿನ ಹೀಗಾಯಿತು, ತಾಯಿ ! ನಾನಾದರೂ ಮಾಡುವದೇನು ?" ಎಂದು ರಾಧಾಬಾಯಿ ಕಣ್ಣೀರು ತೆಗೆದರು. "ಅಯ್ಯೋ ! ನನ್ನ ಮಗಳು ! ನನ್ನ ಮುದ್ದು ಮಗಳು ! ಯಾರು ಕಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋದರು ! ಎಲ್ಲಿ ಒಯ್ದುಬಿಟ್ಟರು !" ಎಂದು ಅವ್ವ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದು ಹೊರಳಾಡಹತ್ತಿದಳು.

9

ನಾಳೆಯೇ ನನ್ನ ಪರೀಕ್ಷೆ. ಆದರೆ ಅವ್ವನ ಬೇನೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ನಸುಕಿನಲ್ಲೆದ್ದು ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮಲಗಿಕೊಂಡೆ. ಒಂದು ಕನಸನ್ನು ಕಂಡೆ.

ಅಕ್ಕನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ನಾನೆಲ್ಲಿಯೋ ನಡೆದಿದ್ದೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರದೇವರ ಗುಡಿಯ ಭವ್ಯ ದ್ವಾರವನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ಅದನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾವಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಡೆದೆ. ಸಾವಕಾಶ ಒಂದು ಬಿಂದಿಗೆಯನ್ನು ಬಾವಿಯೊಳ ಗಿಂದ ಮೇಲೆ ಜಗ್ಗುತ್ತ, ಒಂದು ಧೋತರವನ್ನುಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದಳು ನಮ್ಮಕ್ಕ !

ನನ್ನ ಸಂತೋಷದ ಭರದಲ್ಲಿ ಮೈಮೇಲೆ ಎಚ್ಚರವೇ ಇಲ್ಲದಾಯಿತು. ಓಡಿ ಹೋಗಿ ಬಾವಿಯ ಮಗ್ಗುಲಿಗೆ ಅಕ್ಕನ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತು "ಅಕ್ಕಾ" ಎಂದು ಕೂಗಿದೆ. ಅಕ್ಕನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹೊರಳಿ ನೋಡಿದಳು. ಓಹೋ ! ಅದೆಂತಹ ಮೂರ್ತಿ ! ಓರ್ವ ದೇವಿಯಾಕೆ. ಹಣೆಯ ಮೇಲೆ ಧಾರವಾಡ ಕುಂಕುಮವಿತ್ತು. ಮೋರೆಯ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಸಂಕಟದ ಸುಳಿವೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಸಾವುನೋವುಗಳನ್ನರಿಯದ

ಮಾಸತಿಯಾಕೆ—ನಮ್ಮಕ್ಕ. ಆದರೆ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಜೀವಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದಳು. ಬಿಂದಿಗೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಮೇಲಿಟ್ಟು : "ತಮ್ಮ ! ಬಾ !" ಎಂದು ಮುಗುಳುನಗೆ ನಕ್ಕು ನುಡಿದಳು.

"ಅಯ್ಯೋ ! ಈಕೆಯೇ ಅಲ್ಲವೆ ತೀರಿಕೊಂಡ ನಮ್ಮಕ್ಕ ! ಸತ್ತುಹೋಗಿದ್ದರ ಗೂಢವೇನು ? ಈಗಾದರೂ ಕೇಳಲಾ ?" ಎಂದು ನನ್ನನ್ನೇ ನಾನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಅಕ್ಕನನ್ನು ಕೇಳಿಬಿಟ್ಟೆ.

ದುಃಖದ ಒಂದು ಸುಳಿಯು ಆಕೆಯ ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಹಾಯ್ದು ಹೋಯಿತು. ಅಕ್ಕ ಹೇಳಿದಳು : "ಅದೆಲ್ಲ ಹಾಳು ಪುರಾಣ. ನಿನಗೆ ಗೊತ್ತಿರದೆ ಇರಬಹುದು. ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಯಾವ ರಾತ್ರಿ ನನಗೆ ಸಾವು ಬಂದಿತೋ ಆ ದಿನದ ಸಂಜೆ ನಾನು ರಾಧಾಬಾಯರ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ಅತ್ತೆ ರೌಸಿಗೆದ್ದು ಅಲ್ಲಿಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಬೆನ್ನಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರು. "ಇಂದು ನಿನಗೆ ಮಾಡುತ್ತೇನೆ !" ಎಂದು ಗುಡುಗಿದ್ದರು. ಮನೆಯ ಜನರೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಮೇಲೆ ಬೆಂಕಿ ಕಾರುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ಈ 'ಸಂಬಂಧ'ವನ್ನು ರಾಧಾಬಾಯರಿಗೆ ಹೇಳಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಹಗುರಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಊಟ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಬಟ್ಟಲಲ್ಲಿ ಹಿಟ್ಟನ್ನು ಕಲಸಿ ತಿನ್ನುತ್ತ ಅಡಿಗೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ನೆಗಡಿ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಒಂದು ತಂಬಿಗೆಯನ್ನು ಒಲೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿಸಿ ಮಾಡಲು ಇಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಅತ್ತೆ ಬಂದು "ಅನ್ನ ಸೇರದ ಈಕೆಗೆ ಹಿಟ್ಟೇಕೆಂದು" ಬಯ್ದು ಆ ಬಟ್ಟಲವನ್ನು ನನ್ನ ತಲೆಗೆಸೆದರು. ಎಸೆದು ಅವರ (ಪತಿ)ಯ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿದರು. ತಲೆಗೆದ್ದ ಬುಗುಟಿಯನ್ನು ನಾನು ಸಾವರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇವರು ಪೇಟೆಗೆ ಹೋಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಏನೋ ಒಂದು ಚೀಟಿಯನ್ನು ತಂದು ಅತ್ತೆಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟರು. ಅತ್ತೆ ಅದರೊಳಗಿನ ಪುಡಿಯನ್ನು ನಾನು ಕುಡಿಯಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಬಿಸಿನೀರಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ, "ಇದನ್ನು ತಗೋ ! ನಿನ್ನ ಜಡ್ಡು ಕಡಮೆಯಾಗುವದು" ಎಂದು ಆ ನೀರನ್ನು ನನಗೆ ಕೊಡ ಬಂದರು.

ಬಟ್ಟಲವನ್ನೆಸೆದ ವೇಳೆಗೇನೆ ನಾನು ನಿಶ್ಚಯದ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ತೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದೆ : "ನಾನು ನಮ್ಮೂರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇನೆ." ನೀರಿನ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಬಂದು ಅತ್ತೆಗೆ ನಾನು ಹೇಳಿದೆ : "ನಾನು ಬೇರೆ ನೀರನ್ನು ಕುಡಿಯುತ್ತೇನೆ."

ಆಗ ಅವರು ಮತ್ತೆ ಬಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಹಿಡಿದರು. ಅತ್ತೆ ನನ್ನ ಬಾಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಕಪ್ಪು ನೀರನ್ನು ಸುರುವಿದರು. ಆಮೇಲೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನನ್ನನ್ನು ಹೊಡೆದು ಬೆಪ್ಪನೆ ಮಲಗಿಸಿದರು. "ಇಲ್ಲಿ ನೋಡು, ಮೂಡಿದ ಬಾಸಾಳುಗಳನ್ನು !" ಎಂದು ಅಕ್ಕನು ಮೆಲ್ಲನೆ ತನ್ನ ಕೈಯ್ಯ ಮೇಲಿನ ಸೆರಗು ತೆಗೆದು ಸುಂದರವಾದ ಅವಳ ಮೈಬಣ್ಣದ ಮೇಲೆ ಹಚ್ಚಗೆ ಮೂಡಿದ್ದ ಪೆಟ್ಟಿನ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದಳು. ಆಗ ನನ್ನ ಮೈ ಜುಮ್ಮೆಂದಿತು. ಅವನ್ನು ನೋಡಲಾರದೆ ನಾನು ಕಣ್ಣು ತೆರೆದೆನು. ಒಡನೆ ಕಣ್ಣೆದುರು ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಅಕ್ಕನ ಮೂರ್ತಿಯೂ ಮಾಯವಾಯಿತು.

10

ಅಕ್ಕನು ತೀರಿ ಎಷ್ಟೋ ದಿನ ಕಳೆದು ಹೋದರೂ ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳಬಹುದಲ್ಲ ! ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಗದುಗಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕೇರಿ ಕೇರಿಗಳನ್ನು ತಿರುಗಾಡಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದೆನು.

ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾಗಿಯೇ ಅಕ್ಕನು ಹುಟ್ಟಿದ್ದಳು. ಅಲ್ಲದೆ ಬೆಳೆದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟುವದೂ ಕಠಿಣ. ಆದರೂ ಜೋಡು ಜೋಡಾಗಿ, ಬಹುತೇಕ ಸಮವಯಸ್ಕರಾಗಿ ಬೆಳೆದ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿ ಎಷ್ಟು ಭಿನ್ನ ? ಗಂಡೆಂದು ನಾನು ಕಾಲೇಜು ಮೆಟ್ಟಲು ಹತ್ತಬೇಕು. ಹೆಣ್ಣೆಂದು ಅಕ್ಕ ನರಕಯಾತನೆಗೆ ಅಣಿಯಾಗಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಎಂತಹ ನಿರ್ವ್ಯಾಜ ಸ್ವಭಾವ ಅಕ್ಕನದು ! ನಮ್ಮ ಪುಣ್ಯ ತೀರಿ ಆಕೆ ಕಳೆದುಹೋದಳು. ದೇವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರಮಾದ ವಲ್ಲವೇ ? ಇಂತಹ ಸೌಜನ್ಯ ಹೀಗೆ ನಾಶವಾಗಬೇಕೆ ? ಒಂದು ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಹೀಗೆ ಬರೆದೆ :

"The gift was plucked the moment
it was given.
The curtain dropped. It was the
will of heaven.

ವಾಚಕ ಮಹಾಶಯ ! ಸ್ವರ್ಗ ಹೀಗೆ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯಾಯಿತು. ಈ ಕಥನ ದಲ್ಲಿಯ ನರಕವೇನಾಯಿತು ಬಲ್ಲಿರಾ ? ಮುಂದೆ ಆ ಅತ್ತೆಯ ಯಮಯಾತನೆ ಬಲ್ಲಿರಾ ? ಆಕೆಯ ಪಾಡಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನರಕವೇ ಸ್ವರ್ಗವೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರ ಬೆಂಕಿಯೊಳಗಿಂದ, ಬರ್ಫದೊಳಗಿಂದ ಹಾಯ್ದು ಹಾಯ್ದು ಹಾಯ್ದು, ಬೆನ್ನಟ್ಟಿದ ಯಮನ ಎರಡು ಶ್ವಾನಗಳು ಈಗ ಕಚ್ಚುವುವೋ, ಇನ್ನೊಂದು ನಿಮಿಷಕ್ಕೋ ಎಂದು ಭಯ. ನೆರಳಂತೆ ನಮೆದು ನರಕದ ಸೀಮಾರೇಖೆಗುಂಟ ಆಕೆ ಓಡಿದಳು, ಓಡಿದಳು, ಓಡಿದಳು. ಬಿಡುವೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರಳಯದವರೆಗೆ ವಿರಾಮವೇ ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡ ? ಯಮ ಯಮಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಈತ ಬಂಗಾರದಂಥ ಹುಡುಗಿಯ ಸರ್ವನಾಶ ಮಾಡಿ ತಂಗಿಗಂಡನಾದ. ಈ ನರಕುಲಾಧಮನಿಗೆ ಏನೆನ್ನ ಬೇಕು ? ಗುಹ್ಯರೋಗಗಳು ಗಂಟುಬಿದ್ದು ಅಂಗುಲಿ-ಅಂಗುಲಿಯಾಗಿ ಗಂಡ ನಶಿಸಿದ. ಕೊನೆಯ ಕ್ಷಣದವರೆಗೂ ಯಾತನಾಶಯ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದ.

ತಂಗಿ ? ಆಕೆಯ ಮಗು ಬದುಕಿದ್ದರೂ ಆಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಸಾರವನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳೆ ? ದೇವರೇ ಬಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಬಾಳು ಮುಗಿಯುವ ತನಕ ಎನಿತು ಸಂಸಾರಗಳನ್ನು ಈಕೆ ಹಾಳುಮಾಡಿದಳೋ ! ಅನ್ಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಆಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಸಂವರ್ಧಿಸಲು ಸಮಾಜ ಏನು ಮಾಡಿದೆ ? ಆಕೆ ಗುಣಿಯಾಗಿ ಬದುಕಲು ಯಾರು ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ ? ಅಂತೇ ಆಕೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಂತರಪಿಶಾಚಿಯಂತೆ ಅಲೆದಿದ್ದಾಳೆ —ಸಮಾಜದ ಸಾವಿರ ದ್ವಾರಗಳೆದುರು.

ತಾಯಿ

"ನಾಳೆ ಬೆಳಗಾದರೆ ಪರೀಕ್ಷೆ ! ನೀವು ಈಗ ಲಗ್ನವನ್ನು ಹೂಡಿದಿರಿ. ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಇರುವುದಾದರೂ ಏನು ? ನನ್ನ ಲಗ್ನ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ ನಿಮಗೆ ಮುಕ್ತಿ ದೊರೆತಂತಾಯಿತೇನು ?" ಎಂದು ರಾಮನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕೇಳಿದನು. ರಾಮನು ಜಾಣ ಹುಡುಗ. ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಿ. ಎ. ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಓದುತ್ತಿದ್ದ. ಅವನಿಗೆ ಓದುವದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೆಚ್ಚು. ಕ್ಲಾಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಕಾಲರಶಿಪ್ಪು ದೊರಕಿಸಿದ್ದನಲ್ಲದೆ, ಬಿ. ಎ. ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯು ಆತನಿಗಿತ್ತು. ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆತನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ಕವಿಗಳ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕಳೆಯುವ ಹಂಬಲವು ಬೇರೆ. ಕಾಲೇಜಿನ ಎಲ್ಲ ಹುಡುಗರ ಕಣ್ಣನ್ನು ರಾಮನು ಕುಕ್ಕಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆದರೇನು ? ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಲಗ್ನದ ಗೊಂದಲ ! ಈಗ ಒಂದು ವಾರ ಅವನ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಆಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಲಗ್ನದ ಮಾತನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿಬಿಡಿರೆಂದು ಹೇಳಲೆಂದೇ ಅವನು ಈಗ ಊರಿಗೆ ಬಂದದ್ದು.

ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ನರಳುತ್ತ ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದರು. ರಾಮನು ಬಂದಾಗ ಸಂಜೆಯಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಅವನು ಬಂದೊಡನೆಯೆ ಅವರು ಎದ್ದು ದೇವರೆದುರಿಗಿನ ದೀವಿಗೆಯನ್ನು ಹಚ್ಚಿ, ಮತ್ತೆ ಬಂದು ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತರು. ಅವರು ತಂದಿಟ್ಟ ಉಂಡಿಯನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತ ರಾಮನು ಅವರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕುಳಿತನು. ಅವನು ಎಷ್ಟು ನಿಷ್ಠುರನಾದರೂ, ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದರೂ ತಾಯಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಕಾರುಣ್ಯವೂ, ಪ್ರೀತಿಯೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು.

"ತಮ್ಮಾ, ಹಾಗಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಕಾಲಮಾನ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು. ಏನೂ ನಿರ್ಧಾರ ವಿಲ್ಲ.ನನ್ನ ಶಕ್ತಿ ದಿನ ದಿನಕ್ಕೆ ಹೋಗಹತ್ತಿದೆ. ನಾಳೆ ಅವರಿಗೆ ಅಡಿಗೆ ಮಾಡುವರಾರು? ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಾನೊಬ್ಬಳು ; ಎಷ್ಟೆಂದು ದುಡಿಯಬೇಕು ? ನನಗೆ ನೀನೊಬ್ಬನಿದ್ದರೂ, 'ಹತ್ತು ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಒಂದು ಮುತ್ತು ಲೇಸು' ಎಂದು ಸಂತೋಷ ಪಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನೀನೇ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು ? ಹೇಳು, ನಿಮ್ಮ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಸುಖ ಪಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನು ನನ್ನದೇನಿದೆ ?" ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಅಧೈರ್ಯದಿಂದ ನುಡಿದು, ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ರಾಮನ ಮೋರೆಯನ್ನು ನೋಡತೊಡಗಿದರು. ರಾಮನು ಸುಮ್ಮನಿದ್ದ.

"ಈಗ ಬೋಧರಾಯರು ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ಬಂದಿರುವರು. ಹುಡುಗಿಯೂ ರೂಪದಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯವಳು. ಬೇಕಾದರೆ ನೀನೇ ನೋಡು. ನಾಲ್ಕು ದಿನ ಲಗ್ನವಾದ ಮೇಲೆ ಓದುವಿಯಂತೆ. ನಿನಗಾರು ಬೇಡೆನ್ನುವರು ?"

ರಾಮುನಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಸಿಟ್ಟು ಬಂತು. "ಲಗ್ನ–ಲಗ್ನ. ಇವರಿಗೆ ಎರಡನೆಯ ವಿಚಾರವೇ ಇಲ್ಲವೇ ? ಮತ್ತೇನಾದರೂ ಕೇಳಲಿ. ನನ್ನ ಮದುವೆಯಿಂದ ಇವರಿಗೇನು ಸುಖ ? ಇನ್ನೂ ಬೇಟೆಯಾಡಬೇಕೆಂದ ನಾನು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬಲಿ ಬೀಳಬೇಕೆ ? ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರಿಗೆ ಯಾವ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಡು, ನುಡಿ, ಧ್ಯೇಯ, ಅಧ್ಯಯನ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ 13 ವರ್ಷದ ಒಂದು ಹುಡುಗಿಗಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬೇಕು." ರಾಮುನಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿಯ ತನ್ನ ತೇಜಸ್ಸು ನೆನಪಾಯಿತು. ಇಂಥ ಹುಡುಗ ನಾನು ! ನನ್ನ ಮದುವೆಯೆ ?

"ಅವ್ವಾ, ನನಗೆ ಈ ಲಂಪಟವನ್ನು ಹಚ್ಚಬೇಡ. ಇನ್ನೂ ಮೂರು ವರುಷ ನಾನು ಲಗ್ನವಾಗುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ನೀವು ನನ್ನನ್ನು ವ್ಯರ್ಥ ಪೀಡಿಸಬೇಡಿರಿ. ಈಗ ಲಗ್ನ ವೆಂದರೆ ನನ್ನ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಹಾನಿ" ಎಂದು ರಾಮುನು ನಿಷ್ಠುರನಾಗಿ ಹೇಳಿದನು. ರಾಧಾ ಬಾಯಿಯವರ ಮುಖವು ಕಂದಿತು. ಒಳಗಿನ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಮುಖದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸುವಷ್ಟು ಆರೋಗ್ಯವೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ತುಂಬಿ ಬಂದ ಕಣ್ಣೀರನ್ನು ಅವರು ಬಿಗಿಹಿಡಿದು ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಒರಗಿಕೊಂಡರು. "ಬಿಡಪ್ಪಾ, ಬೇಡವಾದರೆ ; ನಾನೇಕೆ ನಿನ್ನ ಸುಖಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಬರಲಿ ? ಹೀಗೆಯೇ ಅನುಭೋಗಿಸಿ ಒಂದು ದಿವಸ ಬಿದ್ದುಹೋಗುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ನುಡಿದು, ರಾಮುನಿಗೆ ತಿಳಿಯದ ಹಾಗೆ ಕಣ್ಣೀರೊರೆಸಿಕೊಂಡರು. ರಾಮುನು ಅಲ್ಲಿಂದೆದ್ದು ಪಡಸಾಲೆಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡಹತ್ತಿದನು. ಅವುದಕ್ಕೂ ಅವನಿಗೆ ಬಗೆ ಹರಿಯದಾಯಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಮಾಧವರಾಯರು ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದರು. ರಾಮುನನ್ನು ನೋಡಿ "ಏನೇ ಮಗನು ಬಂದಿರುವನಲ್ಲ !" ಎಂದಂದು ರಾಮುನೊಡನೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೆಳೆಸಿದರು ; ಆದರೆ ಅವನ ಲಗ್ನದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆಯಲಿಲ್ಲ. ರಾಮುನು ಮಾತ್ರ ಆಗೀಗ ತಾಯಿಯ ಕಡೆಗೆ ನೋಡುತ್ತ ಒಮ್ಮೆ ಅವರ ಹತ್ತಿರ ಹೋದನು. ಪಾಪ ! ಅವರಿಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಗಾಬರಿಯಾಗಿ ನೀರು ತಂದು ತಲೆಗೆ ಸುರುವಿದ ಮೇಲೆ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಂದು ಊಟದ ಸಿದ್ಧತೆಗೆಂದು ಒಳಗೆ ಹೋದರು. ಮಾಧವರಾಯರಿಗೆ ಆಗ ಆದ ಪ್ರಸಂಗವು ಹೊಳೆಯಿತು. "ಏನು ಲಗ್ನದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಹೊರಟಿತ್ತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ" ಎಂದಂದರು. ರಾಮುನು ಮೌನವಾಗಿದ್ದ. ರಾಯರು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ವಿಚಾರಿಸಿ ನಿಟ್ಟುಸಿರುಬಿಟ್ಟರು. "The East is east and West is west and never the twain shall meet. ಆಗುವುದಾಗಲಿ, ಊಟಕ್ಕೇಳು" ಎಂದು ಒಳಗೆ ಹೋದರು. ರಾಮುರಾಯರ ತಂದೆ ವಕೀಲರು. ವ್ಯಾಸಂಗಾಭಿರುಚಿಯಿದ್ದರೂ, ಮಾಧವರಾಯರು ಅದೇ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು ಮನೆತನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಿದ್ದರು. ಅವರಂಥ ಸದಾಚಾರಿಗಳೂ, ಮಿತಭಾಷಿಗಳೂ ವಿರಳ.

ರಾಮುನಿಗೆ ಲಗ್ನದ ವಿಷಯಕ್ಕಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳು ಸದ್ಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತಪ್ಪೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ಅವನಿಗೆ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಊಟವಾದ ಕೂಡಲೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಉದ್ಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಬಿಟ್ಟರು. ಲಗ್ನದ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಎತ್ತಲಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ರಾಮುನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಮಾಧಾನವಿರಲಿಲ್ಲ; ತಾಯಿಯ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೋಯಿಸಿದೆನಲ್ಲ! ಎಂದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಂಕಟ; ಇತ್ತ ಕಡೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟರೆ ನನ್ನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರುವದಲ್ಲ! ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಟ್ಟೆಕಡಿತ. 'ಶೆಲ್ಲಿ'ಯಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ನಾನು ಎಲ್ಲರಂತೆ ವಿವಾಹವನ್ನು 'ಅವ್ಯಾಪಾರೇಷು ವ್ಯಾಪಾರ'ವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮಾಡಲಿ? ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸನೆ, ಪ್ರೇಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಇವುಗಳು ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಏಕಿರಬಾರದು? ತಾಯಿಯು ತಿಳಿಯದೆ ಹೇಳುವದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆ? ಆದರಿಂದ ನನ್ನ ವಿಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಕನಸಾಗುವವಲ್ಲ? ಪಾಪ! ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ವಿಧಿಯ ನಿರ್ಣಯವೇ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಣಯವೆಂದು ರಾಮುನಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಆತನು ಬೆಳದಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ತಿರುಗಾಡಿ ಬಂದ. ಓರ್ವನೇ ಕುಳಿತು ವಿಚಾರಿಸಿದ. ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಬುದ್ಧಿಯು ತೊಡಕು ಬಿಡಲೊಲ್ಲದು; ಆದರೆ ಅವ್ವನ ನೆನಪಾದೊಡನೆಯೇ ರಾಮುನು ಮನೆಗೆ ಬಂದನು. ರಾಧಾಬಾಯಿ ಯವರು ಒಳಗೆ ಉಡುಸಾರಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಮುನು ಮಣೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅವರೆದುರಿಗೆ ಕುಳಿತು, "ಅವ್ವಾ, ನನ್ನ ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಲಿ. ಮರುದಿನವೇ ನನ್ನ ಮದುವೆ ಮಾಡು" ಎಂದು ಉಸುರಿದನು. "ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಲಪ್ಪಾ. ಈಗೇನು ಅವಸರ? ನಿನ್ನ ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗಲಿ. ನಮ್ಮ ಬವಣೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ನನಗೆ ಕೆಡುಕೆನಿಸಿದಾಗ ನಾನು ಏನಾದರೂ ಅನ್ನುತ್ತೇನೆ..ನನ್ನ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಅಸ್ಥಿರ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಲಿ. ಎರಡು ತಿಂಗಳ ನಂತರವೇ ಮಾಡಿಕೋ" ಎಂದು ತಾಯಿಯು ಸಮಾಧಾನದಿಂದ ನುಡಿದಳು. ರಾಮುನಿಗೂ ಸಮಾಧಾನವಾಯಿತು. 'ಈಕೆ ನನ್ನ ತಾಯಿ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಸಲಹಿದವಳು. ಇವಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ನೋಯಿಸಿದರೆ ನಾನು ಶಾಂತಚಿತ್ತನಾಗಿ ಓದುವುದೇ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲೆಂದು' ಆತನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಂದುಕೊಂಡನು. ಮರುದಿನ ರಾಮುನು ತಾನು ಮಾಡಿದ ನಿಶ್ಚಯವನ್ನು ತಂದೆಯವರಿಗೆ ಹೇಳಿ, ಪುಣೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಬೆಳೆಸಿದನು.

ಪರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಮುನು ಊರಿಗೆ ಬಂದನು. ಅವನು ಬಂದ ಬಳಿಕ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸುಧಾರಿಸಿತ್ತು. ತಾವು ಮಾಡಿದ ಅಡಿಗೆ ರಾಮುನಿಗೆ ಸೇರಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಅತಿ ಸಂತೋಷ. ತಾವು ಕೊಟ್ಟ ತಿನಿಸನ್ನು ಅವನು ತಿಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಆನಂದ. ಹೀಗೆ ಸೂಟಿಯ ದಿನಗಳು ಉತ್ತಮ ರೀತಿಯಿಂದ ಕಳೆದುಹೋದವು. ರಾಮುನ 'ರಿಜಲ್ಟು' ತಿಳಿಯುವ ದಿನವೂ ಬಂದಿತು. ರಾಮುನು ಮೊದಲನೆಯ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾದನೆಂಬ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿಯಂತೂ

ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಆನಂದಕ್ಕೆ ಪಾರವಿಲ್ಲದಾಯಿತು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಗುರುತಿನ ಮನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಹೋಗಿ ಬಂದರು. "ಏನೋ ನಮ್ಮವ್ವ, ನಿಮ್ಮ ಆಶೀರ್ವಾದ, ದೇವರ ಪ್ರೀತಿ, ಇನ್ನು ರಾಮು ಕಾಲೇಜಿನ ಹುಡುಗರಿಗೆ ಕಲಿಸುವದಂತೆ. ಆತನಿಗೆ ತಿಂಗಳೊಂದಕ್ಕೆ 50 ರೂಪಾಯಿ 'ಸ್ಕಾಲರು' ಸಿಗುವದಂತೆ. ದೇವರು ಕಣ್ದೆರೆದ, ನನ್ನ ತಾಯಿ' ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳಿದವರಿಗೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕೋಮಲಾಂತಃಕರಣವು ತಡೆಯ ಲಾರದೆ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟರು. ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಗೆಂದೂ ಮೆಚ್ಚದ ಮಾಧವರಾಯರು, ಇಂದು ತಮ್ಮ ಸ್ನೇಹಿತರನ್ನೆಲ್ಲ ಮನೆಗೆ ಕರೆದು ಅವರೊಡನೆ ಯಾವ ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ಫಲಾಹಾರ-ವಿಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ವೇಳೆಯನ್ನು ಕಳೆದರು.ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ನೋಡು ತ್ತಿದ್ದ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಮುಖಮುದ್ರೆಯು ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ರವಿಯಂತೆ ಕಾಂತಿ ಯಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಿರವಿಲ್ಲ. ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ಪ್ರವಾಹದಂತೆ ಹರಿದು ಹೋಗುವುದೇ ಅದರ ಸ್ವಭಾವಗುಣ,—ಒಮ್ಮೆ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಗಹನಾರಣ್ಯದೊಳಗಿಂದ, ಒಮ್ಮೆ ಎತ್ತರವಾದ ಪರ್ವತದ ನಡುವೆ, ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಆಳವಾದ ಕಂದರದಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೆ ನಿರ್ಜನವಾದ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಸುಂದರವಾದ ನೋಟದ ಸಹಜ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಇದೇನೆಂದು ಬೆರಗಾಗುವರು. ತತ್ವಜ್ಞರು ಅದರ ಜಲವನ್ನು ಅನೇಕ ಹೊಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡುವರು. ಉಲ್ಲಾಸಿಗರಾದ ರಸಿಕರೂ, ಶಿಲ್ಪಿಗಳೂ, ಕವಿಗಳೂ ಅದರ ರಮಣೀಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟು ಚಿತ್ರಿಸುವರು. ಬೆಂದು ಬೆಂಡಾದವರು ಅದರ ಮಾರ್ಮಿಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನಷ್ಟು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಡುವರು ; ಆದರೆ ಅದು ಸುಖವೂ ಅಲ್ಲ, ದುಃಖವೂ ಅಲ್ಲ, ವಿಧಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ನಿಷೇಧವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದು ನದಿ, ಪ್ರಪಂಚ ಹೇಗೆ ಬಂದಿತೋ ಹಾಗೆ ಹರಿದು ಹೋಗುವದು.

ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ರಾಮನೊಬ್ಬನೇ ಮೊದಲನೆಯ ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಸಾಗಿದ್ದ. ಅವನ ಸ್ನೇಹಿತರೂ, ಗುರುಗಳೂ, ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರೂ ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗೆಂದು ಅವನಿಗೆ ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದರು. ರಾಮನಿಗೂ, ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಬಲವಾದ ಇಚ್ಛೆ ; ಆದರೆ ಮನೆಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಧನಸಹಾಯವಾಗುವಷ್ಟು ಸಾಂಪತ್ತಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರು ತಾವೇ ಸರಕಾರದ ಫಂಡು ಕೊಡಿಸುವೆವೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ರಾಮನಿಗೆ ತುಂಬಾ ಸಂತೋಷವಾಯಿತು. ಆತನಿಗೆ ಈಗ 21 ವರುಷ. ಆಯ್.ಸಿ.ಎಸ್ಸಿಗೆ ಇನ್ನೂ ವಯಸ್ಸಿದೆ. 'ಫೆಲೋಶಿಪ್ಪ'ನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೆಂದು ಪುಣೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ. ಆತನು ಮನೆಯವರನ್ನು ಕೇಳಬೇಕೆಂದು ಊರಿಗೆ ಹೊರಟನು. 'ರಿಜಲ್ಟು' ತಿಳಿದಂದಿನಿಂದ ಅವನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಸಂಚಾರವಾದಂತಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷವೇ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು.

"ಏನಪ್ಪಾ ! ಇದೇನು ? ರಜೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿಯೇನು" ಎಂದು

ರಾಮನು ಮನೆಗೆ ಬಂದೊಡನೆಯೆ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ಕೇಳಿದರು. ಈಗ ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಬಾರದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಆರೋಗ್ಯವು ಚೆನ್ನಾಗಿತ್ತು. ಕುಶಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾದನಂತರ ಅವರು ರಾಮನ ಲಗ್ನಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ತೆಗೆದು ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಕಲೆಕ್ಟರರಾದ ರಾಮರಾಯರು ಹೆಣ್ಣು ಕೊಡಲು ಬಂದ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಿ, ಅವರು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬರಲಿರುವರೆಂದು ತಿಳಿಸಿದರು. ರಾಮನ ಮೋರೆಯು ಗಂಟಿಕ್ಕಿತು ; "ಅದಕ್ಕಲ್ಲವ್ವಾ, ನಾನೀಗ ಬಂದಿದ್ದು. ಸಾಹೇಬರು ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗಲು ದುಡ್ಡು ಕೊಡಿಸುವೆನೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾನು ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ವರುಷವಿದ್ದು ಪಾಸಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳವರೆಗೆ ಸಂಬಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹೆಣ್ಣಿಗೇನು ಕಡಿಮೆ ? ಗವರ್ನರರ ಹೆಣ್ಣು ಬರುತ್ತವೆ"ಎಂದು ರಾಮನು ಗಟ್ಟಿಸಿ ನುಡಿದನು.

ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ಸುಮ್ಮನಾದರು. "ದೇವಾ, ಇದೇನು ತಂದೆ ? ನನ್ನ ಮಗನೊಡನೆ ನಾನು ಸೌಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲವೆ ?" ಎಂದು ಮನದಲ್ಲಿ ನೊಂದುಕೊಂಡರು. ಆಮೇಲೆ ಕಣ್ಣೀರು ಬಂದು ನುಡಿದರು : "ಮಗೂ, ನೀನು ಹೀಗೆ ಹಟ ಹಿಡಿಯಬೇಡ. ನಾವು ಬಡವರು. ನಮಗೆ ಇಷ್ಟಾದದ್ದೇ ಆನಂದ ! ಇದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಬೇಡಪ್ಪಾ, ಆ ವಿಲಾಯತಿಯ ಮೋರೆಯೇ ಬೇಡ. ಅಲ್ಲಿಯ ಹೆಂಗಸರು ಬಹಳ ಹೆಚ್ಚಿನವರಂತೆ. ನೀನು ಸಮುದ್ರದಾಚೆಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ; ಹಾಗೂ ಹೀಗು ಈಗ ಜೀವ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ನಾನು, ನೀನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ಮೇಲಂತೂ ಇರಲಾರೆ. ಲಗ್ನವಾಗು. ಎಂ.ಎ., ಎಲ್‌ಎಲ್.ಬಿ. ಪಾಸು ಮಾಡಿಕೋ. ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಸೌಖ್ಯವಾಗಿರೋಣ."

'ಮನುಷ್ಯನು ಸುದೈವಿಯಿರುವದೇ ಕಡಿಮೆ ; ಅವನು ನರಳುವುದೇ ಬಹಳ. ನಾನು ಪರೀಕ್ಷೆ ಪಾಸಾದೆ. ಈಗ ದೇವರು ದ್ರವ್ಯಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಕೊಡಲಿರುವನು. ಇಂಥ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯ ದುರಾಗ್ರಹದಿಂದ ಇದೆಲ್ಲ ಮಣ್ಣುಪಾಲಾಗಬೇಕೆ ? ಏನೇ ಆಗಲಿ, ನನ್ನ ಮಾತನ್ನೇ ನಡೆಸಬೇಕು. ನಾನು ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಈ ಕುಟುಂಬದ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ತಕ್ಕೊಳ್ಳೋಣ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇವರಿಗೆ ಕಿವಿಗೊಡುವದು ವಿಹಿತವಲ್ಲೆಂದು' ರಾಮನು ಮನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿದನು. "ಅವ್ವಾ, ಯಾರು ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ನಾನು ಕೇಳುವದಿಲ್ಲ. ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಭಾಗೀರಥಿಯನ್ನು ಹೊರಗೆ ಬಿಡುವದಿದೆಯೆ ? ನೀನಾದರೂ ಹೇಳು. ಈಗ ನಿನ್ನ ಮೈಯಲ್ಲಿಯೂ ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ಎರಡು ವರುಷ ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡು. ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ನಡೆಸು" ಎಂದು ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುವ ತಾಯಿಗೆ ರಾಮನು ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವನ್ನಿತ್ತನು. ಕಚೇರಿಯಿಂದ ಬಂದ ಮಾಧವರಾಯರು ಆದ ಸಮಾಚಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ರಾಮನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. "ತಮ್ಮಾ, ನಿನ್ನ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ನಾವೇಕೆ ತಡೆಯೋಣ ? ಹೋಗುವದಾದರೆ ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗು ; ಆದರೆ ಮೊದಲೆ ಸೋತ

ಆಕೆಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತೊಂದರೆ ಕೊಡಬೇಡ. ಆಕೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಲಗ್ನವಾಗು. ಆಮೇಲೆ ಶಕ್ಯವಿದ್ದರೆ ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಾ. ನೀನು ಐಶ್ವರ್ಯವಂತನಾಗುವದು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಬೇಡಾದೀತು ?"

ರಾಮುವಿಗೆ ಮತ್ತೆ ದಿಗಿಲು ಬಿದ್ದಿತು. ತಾನು ಲಗ್ನವಾಗತಕ್ಕವ. ಅಂದಮೇಲೆ ತನಗೆ ತಕ್ಕ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ತಾನೇ ಅವನು ನೋಡಬೇಕು. ಏನೇ ಇರಲಿ; ಈಗ ತಾಯಿಯ ಮನಸ್ಸು ನೋಯಿಸಬಾರದು ; ಲಗ್ನವಾದರಾಯಿತೆಂದ. ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ, "ಹುಡುಗಿ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಲಗ್ನವಾಗಬೇಕೆಂದು"ಹೇಳಿದನು. ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ಆದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.

ದೀಪಾವಳಿಯ ಸೂಟಿಗೆ ಬಂದಾಗ ರಾಮೂನ ವೃತ್ತಿಯು ಉದಾಸೀನವಾಗಿದ್ದಿತು. ಅವನಿಗೆ ದೊರೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ 'ಫಂಡು' ಈ ಸಲ ಅನ್ಯರಿಗೆ ದೊರೆಯಿತೆಂದೂ, ಅವನು ಎಮ್.ಎ. ಪಾಸಾದ ಕೂಡಲೇ ಅವನಿಗೆ ಕೊಡಿಸುವೆವೆಂದೂ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದ್ದರು. ವಿಲಾಯತಿಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾದ ಆತನಿಗೆ ಈವರೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಮೇಲಾದರೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ತರಗತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಬೇಕು. ಊರಿಗೆ ಬಂದಮೇಲೆ ಲಗ್ನದ ವಿಚಾರ ಬೇರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತನ ಮನಸ್ಸು ಬೇಜಾರವಿಟ್ಟು ಹೋಗಿತ್ತು.

ರಾಮನು ವಿಲಾಯತಿಗೆ ಹೋಗುವದು ಮುಂದೆ ಬಿದ್ದಿತೆಂಬ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ, ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಮಾಧಾನವಾಯಿತು. ಅವನು ಊರಿಗೆ ಬಂದು 15 ದಿನವಾಗಿತ್ತು ; ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಕಲೆಕ್ಟರರಾದ ರಾಮರಾಯರು ತಮ್ಮ ಮಗಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಹಿಡಿಸಲಾರದಷ್ಟು ಸಂತೋಷ. ದೊಡ್ಡವರ ಮನೆಯ ಮಗಳು. ರೂಪದಿಂದ ಚೆಲುವೆ. ಕನ್ನಡ 6ನೆಯ ಇಯತ್ತೆಯವರೆಗೆ ಕಲಿತವಳು. ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹೆಂಗಳೆಯರೆಲ್ಲರೂ ರಾಮನಿಗೆ ಈ ಸೀತೆಯೇ ತಕ್ಕ ಹೆಂಡತಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಊರವರದೇನು ಹೋಗುತ್ತದೆ ? ರಾಮನ ಕೂಡ ಸೀತೆ ; ಕೃಷ್ಣನ ಕೂಡ ರುಕ್ಮಿಣಿ. ಜೋಯಿಸರು ಜನ್ಮನಾಮಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೆಸರು ಕೂಡಿದರಾಯಿತು ; ಆದರೆ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರಿಗೆ ಹುಡುಗಿಯು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಳು. ರಾಮನ ದೃಷ್ಟಿಯು ಭಿನ್ನವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯು ಆವರ ಕನಸುಮನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ರಾಮನು ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನೋಡುವದು ಮುಗಿದ ಬಳಿಕ ಹಿತ್ತಲಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ನಿಂತುಕೊಂಡಿದ್ದನು. ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ನಗುತ್ತ ಅವನೆಡೆಗೆ ಬಂದು, "ಒಳ್ಳೇ ಹೆಂಡತಿ ದೊರಕಿದಳಪ್ಪಾ ನಿನಗೆ, ರಾಮರಾಯ ಹೇಗಿದ್ದಾಳೆ ನಿನ್ನ ಸೀತೆ ?" ಎಂದರು.

"ಈಕೆ ನನ್ನ ಸೀತೆಯಲ್ಲ" ಎಂದು ರಾಮನು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟನು.

ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರ ಎದೆಯು ಝಲ್ಲೆಂದಿತು. "ಹಾಗಾದರೆ ಎಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ ಆ ನಿನ್ನ ಸೀತೆ ?"

"ಎಲ್ಲಿರುವಳೋ, ಯಾರಿಗೆ ಗೊತ್ತು ?"

ತಾಯಿಗೆ ತಡೆಯುವದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣೀರು ತುಂಬಿ ಬಂದವು. ಆದರೂ ಸಾವರಿಸಿಕೊಂಡು : "ಏಕೆ, ರೂಪವಿದೆಯಲ್ಲ ?"

"ನಾನು ಹುಡುಕುವ ಕಳೆಯಿಲ್ಲ."

"ಮೇಲಾಗಿ ಕಲಿತವಳಿದ್ದಾಳೆ."

"ಮೆಟ್ರಿಕ್ ಎಲ್ಲಿ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ ? ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿಯದ ಹುಡುಗಿಯರು ಕಲಿತವರೇನು ? ಕನಿಷ್ಟ ನಾವು ಹೇಳುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಹುಡುಗಿಯರು ಹಾಯಸ್ಕೂಲ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅವ್ವಾ, ನಿನಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುವದಿಲ್ಲ. ಸುಮ್ಮನೆ ಜುಲುಮೆ ಮಾಡಬೇಡ. ನನಗೆ ಬೇಕಾದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವೆನೆಂದು ಹೇಳಿರುವೆನಲ್ಲ ? ನಾನು ಈ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಲಗ್ನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ರಾಮನು ನಿಷ್ಠುರನಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಟ್ಟನು.

ಈಗ ಮಾತ್ರ ರಾಧಾಭಾಯಿಯವರಿಗೆ ಅಳುವನ್ನು ತಡೆಯಲಿಕ್ಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಬಿಕ್ಕಿ ಬಿಕ್ಕಿ ಅಳಹತ್ತಿದರು. "ನನ್ನಿಂದ ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ತ್ರಾಸು. ನಾನೇ... ಹೋದರೆ ನಿಮಗೆ ನಿರುಂಬಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ನೀನು ನಿನಗೆ ಬೇಕಾದ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗು. ನಾನು ನಿನ್ನ ಸುಖಕ್ಕೆಂದು ಮಾಡಿದರೆ, ಅದು ನಿನಗೆ ವಿಷ. ವಿಲಾಯತಿಗಾದರೂ ಹೋಗು, ಜರ್ಮನಿಗಾದರೂ ಹೋಗು. ನನಗೆ ನೀನೊಬ್ಬ ಮಗ. ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಸುಖದಿಂದಿರಪ್ಪ. ನನ್ನ ಕಣ್ಣು ನೋಡದಿದ್ದರೇನಾಯಿತು ?" ಎಂದು ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ನೊಂದುಕೊಂಡು ನುಡಿದರು. ಅಂದೇ ರಾತ್ರಿ ಅವರಿಗೆ ಜ್ವರ ಬಂದವು. ಆಗ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ನಡು ನಡುವೆ ಎದ್ದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೂ ಮನಸಾ ಅವರು ಪುನಃ ಏಳಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಇತ್ತ ತಂದೆ–ತಾಯಿಗಳ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆದು ಪುಣೆಗೆ ಹೊರಟು ಬಂದ ರಾಮನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಾಮವಿರಲಿಲ್ಲ. ಏನೂ ತಪ್ಪಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಜೀವನದ ವಿಷಯಕ್ಕಿದ್ದ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅನರ್ಥವೇಕಾಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ಅವನನ್ನು ದಹಿಸುವ ಚಿಂತೆ. ಬಂದು ಎಂಟು ದಿವಸಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಅವನು ಊರಿಗೆ ಪತ್ರ ಹಾಕಿದನು. ಮಾಧವರಾಯರಿತ್ತ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ "ಆಕೆಯ ಕಾಹಿಲೆಯು ಹಾಗೆಯೇ ಇದೆ. ಔಷಧೋಪಚಾರ ನಡೆದಿದೆ" ಎಂದು ಬರೆದಿತ್ತು. ರಾಮನ ವ್ಯಾಕುಲತೆಯು ಹೆಚ್ಚಿತು. ಸಾವಿರಾರು ಸಂಸಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವ ಜಗತ್ತು ಅವನಿಗೆ ನಿರ್ಜನವೆನಿಸಹತ್ತಿತು. ನಾವು ನೀಗಿಸದ ಕನಸುಗಳನ್ನು ದೇವರು ನಮಗೆ ತೋರಿಸುವದೇಕೆ ? ನಮ್ಮಿಂದ ಅನ್ಯರಿಗೇಕೆ ಈ ವ್ಯಥೆ ? ನನ್ನ ಈ ಇಚ್ಛೆಗಳ ಹಾಗೂ ಅನ್ಯರ ಸದ್ಬುದ್ಧಿಯ ನಡುವೆ ಈ ಕಲಹವೇಕೆ ? ಅಯ್ಯೋ ! ಎಂತಹ ಆಶೆ?

ನಾನು ನನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯ ತಾಯಿಗೂ ಎರವಾದೆ, ಎಂದುಕೊಂಡು ರಾಮನು ತನ್ನ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರಿಡುವನು. ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ಊರಿಗೆ ಹೊರಟನು.

ಮಾಧವರಾಯರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಸದ್ದಡಗಿದೆ. ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯಾದರೂ ಒಂದು ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಂತವಾಗಿ ದೀವಿಗೆಯು ಉರಿಯುತ್ತಲಿದೆ. ತಮ್ಮ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ರಾಧಾಬಾಯಿಯವರು ಒರಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಂದಾಗೊಮ್ಮೆ ಅತ್ತಿತ್ತ ಹೊರಳುತ್ತ ನರಳುತ್ತಾರೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಕಠಿಣವಾದುದೆಂದು ಡಾಕ್ಟರರು ಹೇಳಿ ಹೋದರು. ಅಂತೂ ಅವರ ಜೀವನದ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಯು ಸಮೀಪಿಸಿತು ! ತಪ್ಪು ? ಅವರದೇನು ತಪ್ಪು ? ಅವರ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಿದ್ದದ್ದು ಅವರ ತಪ್ಪೋ ? ಪತಿ ಪುತ್ರರ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಹಗಲಿರುಳು ದುಡಿದದ್ದು ಅವರ ತಪ್ಪೋ ? ಮಗನ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನು ಬಯಸಿ ಅವನ ಭಾಗ್ಯೋದಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಹಾತೊರೆದು ಅವನ ಸಮ್ಮತಿಯಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಕನ್ನಿಕೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿ ವಿವಾಹ ಮಾಡ ಲಿಚ್ಛಿಸಿದ್ದು ಅವರ ತಪ್ಪೋ ? ತಪ್ಪು, ತಪ್ಪು ! ಯಾರೆನ್ನುವರು ತಪ್ಪೆಂದು ? ತಪ್ಪಿದ್ದರೆ ರಾಧಾಬಾಯಿಯರು ಸಾಯಲು ಸಿದ್ಧರಿದ್ದಾರೆ.

"ರಾಮು !" ರಾಧಾಬಾಯಿಯರು ನರಳುತ್ತ ಕೇಳಿದರು.

"ಅಯ್ಯೋ ! ಬೆಳಗಾಗಲಿ. ತಾರು ಕೊಡುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಬದಿಗೆ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಮಾಧವರಾಯರು ಸಂಕಟಪಟ್ಟು ಉತ್ತರವನ್ನಿತ್ತರು.

"ನಾನು ಬೆಳಗು ಕಾಣುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ ; ರಾಮುನನ್ನು ಕಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ" ಎಂದು ರಾಧಾಬಾಯಿಯರು ನುಡಿಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ "ಅವ್ವಾ ! ಅವ್ವಾ ! ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆ !" ಎಂಬ ಕೂಗುವಿಕೆಯು ಕೇಳಿಸಿತು.

"ರಾಮನ ಧ್ವನಿ" ಎಂದು ಮಾಧವರಾಯರು ಆನಂದದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದರು. ರಾಮನು ತಡವರಿಸುತ್ತ ತಾಯಿಯ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ದನು. ತಾಯಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಸಂಕಟಪಟ್ಟನು. ಕಣ್ಣು ಕತ್ತಲೆಗೂಡಿಸಿ ದವು. ಧೊಪ್ಪನೆ ಹೋಗಿ ತಾಯಿಯ ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದನು.

"ರಾಮು"

"ಅವ್ವಾ !"

"ಬಂದೆಯಾ ರಾಮು ?"

"ಅವ್ವಾ ಬಂದೆ."

"ದೇವರು ದೊಡ್ಡವನಪ್ಪಾ. ಕಡೆಗೊಮ್ಮೆ ನಿನ್ನನ್ನು ನೋಡುವ ಇಚ್ಛೆಯು ನನಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಆತನು ಪೂರ್ಣ ಮಾಡಿದ !

"ಅವ್ವಾ, ಹೀಗೆ ಮಾತಾಡಬೇಡ ! ನಿನಗೇನಾಗಿದೆ ? ನೆಟ್ಟಗಾಗಲಿ. ಎಲ್ಲರೂ

ಕೂಡಿರೋಣ. ನನಗೆ ವಿಲಾಯಿತಿ ಬೇಡ ; ಕಲಿಯುವದು ಬೇಡ. ನೀನು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ರಾಮನು ಅಳಹತ್ತಿದನು.

"ಅಳಬೇಡಪ್ಪಾ ; ಅಳಲು ನನಗೇನಾಗಿದೆ ? ನನ್ನ ಬೇನೆಗೆ ನೀನೇನು ಮಾಡಿ ? ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಸುಖವನ್ನು ನೋಡುವದು ನನ್ನ ಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಸುಖವಾಗಿರು ಮಗು" ಎಂದು ರಾಧಾಬಾಯಿವರು ಕಣ್ಣೀರು ತೆಗೆದರು.

ರಾಮನ ಶೋಕಕ್ಕೆ ಸೀಮೆಯೇ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆತನು ತಾಯಿಯನ್ನು ತನ್ನ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿಕೊಂಡನು. ಮುಂದೆ ಎರಡು ತಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಾಣೋತ್ಕ್ರಮಣವಾಯಿತು.

ಬೇಸಿಗೆಯ ಸೂಟಿಯೂ ಮುಗಿದಂತಾಯಿತು. ರಾಮನನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಅವನ ಭವಿತವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸಲು ಅವನು ಹೀಗೆ ಹೇಳುವನು : "ಪರೀಕ್ಷೆ ? ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯ ಪರೀಕ್ಷೆ ? ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಪಡುವವರೇ ಹೋದರು. ಲಗ್ನ ! ಇನ್ನೇಕೆ ಲಗ್ನ ? ಲಗ್ನವಾಗೆಂದು ದುಂಬಾಲು ಬೀಳುವವರೇ ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಲಗ್ನವಾದರೂ ಏನು ?"

ಮನುವಿನ ಮಕ್ಕಳು

ಬರಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ, 7–40 ರಿಂದ ಎಂಟು ಗಂಟೆಯುವರೆಗೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವಲೋಕದ ಮಹಾದ್ವಾರವೇ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ. ಜೀವನದ ಪ್ರಾತಃಕಾಲ ಕಳಗೊಂಡು ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಬರಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ.

ರಾಜಧಾನಿಯ ಸುಂದರ ನಗರವೆಂಬ ವಿಸ್ತರಣ ಸುಂದರವೆಂದು ಹೆಸರಿದ್ದರೂ, ಆ ಜಾಗವೇನೂ ಸುಂದರವಲ್ಲ. ವಿಸ್ತರಣದ ಆ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡ ಮನೆಗಳು ಸಾಲು ಕಟ್ಟಿವೆ. ನಡುವಿನ ರಸ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಟ್ರಕ್ಕು, ಬಸ್ಸು, ಕಾರ್, ಸ್ಕೂಟರ್ ಹಾಯ್ದಾಡುತ್ತಿವೆ. ಮೈಮರೆತು ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಮುಂಜಾನೆ ತಿರುಗಾಡಲು ನಡೆದ ಮುದುಕರು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಸಗುಡಿಸುವ ಕೆಲಸಗಾತಿ ಬಂದು ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಗೆ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಕಸವನ್ನು ಒಂದು ಮೂಲೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮೂಲೆಗೆ ಸರಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ.

ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಸದ ಮಧ್ಯೆ ಒಂದು ರಸಸನ್ನಿವೇಶ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮನೆ ಎದುರು ಪಾದಪಥದ ಮೇಲೆ ವಿದ್ಯುತ್ ತಂತಿಗಳ ಕಂಬವಿದೆ. ಅದರ ಬಳಿ ಎಂಟು ಗಂಟೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಬಸ್ಸೊಂದು ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅದೇನು ಸ್ಕೂಲ್‌ಬಸ್ ಅಲ್ಲ, ನಗರದ ಸಾರಿಗೆ ಬಸ್ಸೇ ಅದು. ಆದರೆ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಸ್ಪೆಷಲ್ ಎಂದು ಅದರ ಏರ್ಪಾಟಾಗಿದೆ. ಆ ಬಸ್ಸಿಗಾಗಿ ಕಂಬದ ಹತ್ತಿರ ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳು ಮುಂಜಾನೆ ಬಂದು ನೆರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಗಂಧರ್ವಲೋಕವೇ ಅಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿರುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು 7–40 ಆಗಿತ್ತು. ಅದವಾಗಲೋ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಾರೆಗಳು ಮುಗಿಲಿನಲ್ಲಿ ಮೈಗರೆದಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಉಪಾಹಾರ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕದ ಚಿಕ್ಕ ಟಿನ್ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮಕ್ಕಳು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಈ ತಾರು ಗಂಬದ ಬಳಿ ಬರತೊಡಗಿದರು. ಮೂಲೆಗೊತ್ತಿದ ಕಸವಿದ್ದ ಆ ತಾಣ ಆಗ ರಸೋದ್ಯಮದ ರಮ್ಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಿ ಕಂಗೊಳಿಸಿತು.

ಬರುಣ್ ಹಾಗು ಶೈಲೇಂದ್ರು ಕೂಡಿಯೇ ಬಂದರು. ಕೈಯಲ್ಲಿಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟು ಹಾಫ್‌ಪ್ಯಾಂಟಿನ ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿಕೊಂಡು ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುವವದನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಸಾಕ್ಷಿಚಿತ್ರರಾಗಿ ನಿಂತರು. ಒಂದು ಬಸ್ ಹೊರಟಿತು.

ಅದಕ್ಕೆ ಟಾ ! ಟಾ ! ಎಂದು ಕೈ ಮಾಡಿದರು. ವಿಕಾಸ್ ಬಂದು ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯುನ್ನು ಆ ಎರಡರ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟ. ಮೂವರೂ ಗೆಳೆಯರು ಒಬ್ಬರ ಹೆಗಲ ಮೇಲೊಬ್ಬರು ಕೈ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಕವಾಯತು ಮಾಡಿದರು.

ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಗೆ ಶೈಲಜಾ ಹಾಗು ಉಷಾ ಬಂದು ನಿಂತರು. ಕಮಲಿಕೆಯೂ ಬಂದಳು, ತನ್ನ ಜೋಡು ಹೆರಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ರಿಬ್ಬನ್ನಿನೊಡನೆ ಅವಳ ಬೆರಳುಗಳಾಡಿದವು. ಮುಂದೆ ಬಂದು ತನಗಿಂತ ಚಿಕ್ಕವಳಾದ ಉಷೆ ತನ್ನ ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಮುಂದಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಜೋಡು ಹೆರಳನ್ನು ಹಿಂದೂಡಿ ಉಷೆಯ ಗದ್ದವನ್ನು ತೀಡಿದಳು. ತನ್ನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಈ ಮಾಳ್ಕೆಗೆ ಉಷೆ ಸುಮ್ಮನೆ ನೋಡಿ ತನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಯುನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದಳು.

ಉಳಿದ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬೀದಿಗಳೊಳಗಿಂದ ಹಾರಿಬಂದವು. ಸುಮನ್ ಬಂದ. ಚಕ್ರೇಶ ಬಂದ. ಓಂಪ್ರಕಾಶ್ ಬಂದ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಬಂದ. ಬಂದವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮವುಗಳನ್ನು ಬರುಣ್ ಶೈಲೇಂದ್ರರ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟರು. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ಸಾಲು ಬೆಳೆಯುಹತ್ತಿತು.

ರಾಗಿಣಿ ಬಂದು ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶೈಲಜಾ, ಉಷೆಯರ ಜೊತೆಗೆ ನಿಂತುಕೊಂಡಳು. ಮೂವರೂ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೈ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಬದಿಗೆ ತಿರುಗಾಡಿದರು. ಮನೆವಾಳ್ತೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಶಾಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹರಟೆ ಕೊಚ್ಚಿದರು.

ಪ್ರಕಾಶ ನೀರಿನ ಚಿಕ್ಕ ಬಾಟ್ಲಿಯುನ್ನು ಎಡ ಹೆಗಲಿಗೆ ತೂಗುಬಿಟ್ಟು ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯುನ್ನು ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದ. ಇಂದ್ರಸೇನ ಬಂದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ. ಆತ ತುಂಟ. ಬುದಿಂಗನೆ ಎದ್ದು ರಾಗಿಣಿಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯುನ್ನು ಸಾಲಿನಿಂದ ಸರಿಸಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರಿಸಿದ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ರಾಗಿಣಿ ಬಂದು ತುಸು ನಕ್ಕು ಅದನ್ನು ಸಾಲಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿದಳು. ಚಂದ್ರಿಕಾ ಬಂದಳು. ಅದಿತಿ ಬಂದಳು. ಅನೇಕ ಹುಡುಗ–ಹುಡಿಗೆಯರು ಬಂದರು. ಎರಡು ಗುಂಪು ಈಗ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪುಗಳಾದವು. ಚುಮು ಚುಮು ನಸುಕಾದಾಗ ಹಕ್ಕಿಗಳ ಚಿಲಿಪಿಲಿಯಂತಹ ಬಾಲ ಬಾಲಿಕೆಯರ ಕಿಲಕಿಲ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದವರ ಚಿತ್ತವನ್ನೂ ಸೆಳೆಯಿತು.

ಕಾಂತಿ ಬಂದ. ತಾಯಿ ಇತ್ತ ಕಿತ್ತಳೆ ಹಣ್ಣನ್ನು ಕಾಗದದ ಸುರುಳಿಯಿಂದ ಹೊರ ತೆಗೆದು ಖುಷಿಯಿಂದ ಸುಲಿದು ತಿನ್ನತೊಡಗಿದ. ಭಾರತಿ ಬಂದಳು. ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ಲೆಕ್ಕಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಸುವದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ನೋಟ್‌ಬುಕ್ ತೆರೆದು ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಭಾರತಿ ಆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾದಳು. ಪ್ರಸನ್ನ ಬಂದ. ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯುನ್ನು ತೆರೆದು ತಂದೆ ಇತ್ತ ಫೀ ಹಣವನ್ನು ಗೆಳೆಯ ಮೋಹನನಿಗೆ ತೋರಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಮುಚ್ಚಿ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ. ಶಿವಕುಮಾರನ ಆರೋಗ್ಯ ಇನ್ನೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೈಹಿಡಿದು ಅವನ ತಾಯಿ ಶಿವಕುಮಾರನನ್ನು ಬಸ್‌ನಿಲ್ದಾಣಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಳು. ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ತಾಯಂದಿರು ಜೊತೆಗೆ ಬಂದು

ಅವರನ್ನು ಬಾಲಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಪಾದಪಥದ ತುದಿಗೆ ನಿಂತುಕೊಂಡರು. ಬೆಳೆದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರೂ ಅವರ ಜೊತೆಗೆ ನಿಂತರು. ತಾಯಂದಿರಿಗೆ ಇದೊಂದು ಕೆಲಸ. ಮಕ್ಕಳು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಬಸ್ಸು ಹತ್ತುವವರೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ. ಬಸ್ಸು ಹತ್ತಿ ಹೋಗಿ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಕೂಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಸ್ಸು ಬಂದು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಮಾಯವಾದೊಡನೆ ಆ ಜಾಗವೆಲ್ಲ ಮನವೆಲ್ಲ ಭಣಗುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ತಾಯಂದಿರು ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಳ್ಳಿಬಳ್ಳಿಯಾಗಿ ನೆರೆದಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕ ಗುಂಪುಗಳ ಕಾಲುಗಳು ಚುರುಕಾಗಿದ್ದವು. ನಿಂತಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸನ್ನ ಭರತನಾಟ್ಯದ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ. ಕರುಣಾಕರನು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಭಂಗಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿದ್ದ. ಉಷಾ, ಶೈಲಜಾ ಮೊದಲಾದ ಹುಡುಗಿಯರು ಮುಟ್ಟಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡಿದರು. ಕಾಂತಿ, ಓಂಪ್ರಕಾಶ್, ಶಂಕರನಾರಾಯಣರು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಲಿನೆಡೆಗೆ ನಡೆದರು. ಸ್ನೇಹಿತರು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಸಮೀಪವಾಗಿ ನಿಂತಂತೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳು ಸಮೀಪವಾಗಿರಲೆಂದು ಅವುಗಳನ್ನಿಟ್ಟ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

ಆಗ ಭಿಕೂ ಬಂದ. ಗೆಳೆಯರನ್ನು ನೋಡಿ ಕೀಂ ! ಕೀಂ ! ಖೇಂ ! ಖೇಂ ! ಎಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಉತ್ಸಾಹದ ಹೊನಲು ಹರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಬಂದು ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಸಾಲಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿದವನೆ ಭಿಕೂ ಕ್ರೀಡಾಂಗಣಕ್ಕಿಳಿದ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತಿದ್ದ ಚಂದ್ರಶೇಖರನನ್ನು ನೋಡಿ "ಏನು ! ಬುಶ್‌ಕೋಟಿನ ಮೇಲೆ ಸ್ವೆಟರ್ ಹಾಕಿದ್ದೀಯೆ ! ಇದಾವ ಫ್ಯಾಶನ್ ?" ಎಂದು ಅಣಕವಾಡಿದ. "ಬನ್ನಿರಿ ! ಕೈಯಿಕ್ಕುವ ಆಟವಾಡೋಣ !" ಎಂದು ಸುತ್ತಲು ನಿಂತವರನ್ನೆಲ್ಲ ಕರೆದ. ಸರಿ ಕೈಯಿಕ್ಕುವ ಚಪ್ಪಾಳೆ ಆಟಕ್ಕೆ ಸುರುವಾಯಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಕೈಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕೈಯನ್ನು ತೆರೆದಿಡಬಹುದು ; ಇಲ್ಲವೆ ಮುಚ್ಚಿಡಬಹುದು. ನೆರೆದಿದ್ದವರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಬಳ್ಳಿಗಟ್ಟಿ ಕೈಯಿಕ್ಕುವ ಆಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಎಲ್ಲರದೂ ಕೈ ಮುಚ್ಚಿದ್ದು ಒಬ್ಬನದೇ ತೆರೆದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲವೆ ಎಲ್ಲರದೂ ತೆರೆದಿದ್ದು, ಒಬ್ಬನದೇ ಮುಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಗೆದ್ದಂತೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಲವೇ ವಿಜಯಿಯಾದ ಬರುಣ್ ಬಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದು ಆನಂದಿತನಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡಿದ.

ಇದು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯ ನಡೆಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಭಿಕೂನಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆ ಬೇಕಾಯಿತು. "ಬನ್ನಿರಲೆ ! ಈ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕೋಣ !" ಎಂದು ಆ ಸಾಲನ್ನು ಸುತ್ತಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ. "ಹೋ! ಹೋ !" ಎಂದು ಆ ಟೋಳಿಯ ಹುಡುಗರೆಲ್ಲ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆಗೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳ ಸಾಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಾಲಕರ ಉತ್ಸಾಹ ಹರಿಯಿತು.

ಶೈಲೇಂದ್ರ ಇನ್ನೊಂದಾಟಕ್ಕೆ ಮನಸು ಮಾಡಿದ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಸಣ್ಣ

ಬೆಂಚುಗಲ್ಲು ಬಿದ್ದಿತ್ತು. "ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಡೋಣ"ವೆಂದು ಶೈಲೇಂದ್ರ ನಾಲ್ಕಾರು ಗೆಳೆಯರನ್ನು ಕರೆದ ; ಫುಲ್ ಬ್ಯಾಕ್, ಸೆಂಟರ್ ಫಾರ್ವರ್ಡ್, ಗೋಲ್‌ಕೀಪರ್ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಅಷ್ಟು ಜಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ವಹಿಸಿ ಅವರ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಟ ಜೋರಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ಆ ಬೆಂಚುಗಲ್ಲೇ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಆಯಿತು.

ಭಿಕೂ ಮೆದುಳು ಇನ್ನೂ ಸುಪೀಕಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲರೂ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಟ ಆಡೋಣವೆಂದು ಭಿಕೂ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂಚಿಕೆಯೊಡ್ಡಿದ್ದ. ಹೌದು, ಗಾಂಧಿಚೋರ್ ಗಾಂಧಿಚೋರ್ ಆಡೋಣ ಎಂದು ಎಲ್ಲ ಬಾಲಕರೂ ಕೂಗಾಡಿದರು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಬಸ್ ಬರುವ ವೇಳೆಯಾಯಿತೇನೆಂಬ ಸಂಶಯವಿತ್ತು. "ಬಸ್ಸು ಬಂದಾಗ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ ಕಣ್ರೋ" ಎಂದು ಭಿಕೂ ಅಭಯವಿತ್ತ. ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಟಕ್ಕೆ ಸುರುವಾಯಿತು. ಭಿಕೂ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನಿಂತ. ಎಲ್ಲರೂ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಸಂದಿ-ಗೊಂದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಓಡಿದರು. ಪ್ರಸನ್ನ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಕಂಬದ ಮರೆಗೆ ಅಡಗಿ ನಿಂತ. ಒಂದಂಗಡಿಯವ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯುತ್ತಿರಲು ಪ್ರಸನ್ನ ಒಳನುಗ್ಗಲು ಹವಣಿಸಿದ. ಅಂಗಡಿಯವ ಛೀ ಥೂ ಹಾಕಲು ಹೊರಗೋಡಿ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದಿಯನ್ನು ಸೇರಿದ. ಬೆಳ್ಳಕ್ಕಿಗಳ ಸಾಲು ಬೆಳಸನ್ನು ತಿನ್ನಲು ಹೊಲದಿಂದ ಹೊಲಕ್ಕೆ ಹಾರುವಂತೆ ಬಾಲಕರ ಹಲವು ಗುಂಪುಗಳು ಒಳಬೀದಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಒಳಬೀದಿಗೋಡಿದವು. ನಡೆದಿದ್ದ ರಿಕ್ಷಾಗಳನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಾಗಿದ್ದ ದಾರಿಹೋಕರಿಗೆ ಹಾಯುವದನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಗಾಂಧಿಚೋರರನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭಿಕೂ ಕೇಕೆ ಹಾಕಿದ. ಉಳಿದವರು ಸಿಗದಾಗಲು "Bus has come !" (ಬಸ್ ಬಂದಿತು !) ಎಂದು ಕೂಗಿಕೊಂಡ. ಆಗ ಭಿಕೂನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕವರೆಲ್ಲ ಗಾಂಧಿಚೋರರೆ !

ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಬಸ್ಸು ಬೀದಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಅಡಗಿದವರೆಲ್ಲ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ನಿಂತರು. ಸ್ಕೌಟ್‌ನಂತೆ ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ಯಾಕ್ ಇಲ್ಲವೆ ಚೀಲವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅಶೋಕನೂ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಓಡಿಬಂದು ನಿಂತ. ಶಾಲೆಯ ಸಿಪಾಯಿಯೇ ಈ ಬಸ್‌ಗೆ ಕಂಡಕ್ಟರನಾಗಿದ್ದ. ಇಳಿದು ನಿಂತು ಪುಟ್ಟ ಬಾಲಕ-ಬಾಲಿಕೆಯರನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಬಸ್ ಹತ್ತಿಸುವದರಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಂತೋಷ. ಕೆಲವು ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳು ಬಸ್ ಹತ್ತಿದ ಮೇಲೆ ತಾಯಂದಿರು ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಓಂಪ್ರಕಾಶನಿಗೆ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಶಂಕರನ ಬದಿಗೇ ಬಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳ ಹಿಡಿಯುವದು ಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಹೊರಗಿನಿಂದ ಎತ್ತರಿಸಿ ತನ್ನ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಶಂಕರನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟ. ಬೆಳೆದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಹುಡುಗಿಯರು ಬಾಲಸಮೂಹದ ಸರತಿ ಮುಗಿಯುವವರೆಗೆ ಕಾದು ಬಸ್ಸು ಹತ್ತಿದರು.

ಬಸ್ಸಿನ ಎಂಜಿನ್‌ಗೆ ಒತ್ತಡ ಬಂದೊಡನೆ ಟಾ ! ಟಾ !ಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಬಸ್ಸಿನ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕೈಗಳು ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಬಳ್ಳಿಗಳ ಚಿಗುರುದಾಂಗುಡಿ

ಗಳಂತೆ ವೇಗದಿಂದ ಅಲುಗಾಡಿದವು. ಟಾ ! ಟಾ ! ಯಾರಿಗೆ ? ಕಳಿಸಲು ಬಂದ ತಾಯಂದಿರಿಗೆ, ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುವ ದಾರಿಹೋಕರಿಗೆ, ಎಲ್ಲರಿಗೆ.

ಸಂಜೆಯ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಸ್ಸು ಮರಳುತ್ತದೆ. ಆ ದೃಶ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ಶಾಲೆ ಮುಗಿಯುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳ ಉತ್ಸಾಹವೆಲ್ಲ ಹಣ್ಣಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನೆಗೆ ಮರಳುವದನ್ನು ಎದುರು ನೋಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಕರೆಯಲು ಬಂದ ತಾಯಂದಿರನ್ನು ಕಂಡ ಕೆಲವರಿಗೆ ಅದೇ ಸಮಾಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರ ಹತ್ತಿರ ಒಬ್ಬರು ಕುಳಿತಿದ್ದರೂ ಮಕ್ಕಳು ಸುಂದಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ಮೌನವಾಗಿ ಸಮುದ್ರ ಪರ್ಯಟನದಿಂದ ಮರಳಿದ ನಾವಿಕರಂತೆ, ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನಿಂದ ಮರಳಿದ ಬೇಟೆಗಾರರಂತೆ ಬಸ್ ಇಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಳಿದು ನೇರವಾಗಿ ಮನೆಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ಮನುವಿನ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ಅನಂತತೆಯ ಕಡಲ ತೀರದ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನೆರೆಯುವರೆಂದು ಟಾಗೋರರು ಒಂದೆಡೆಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ಬಸ್ ನಿಲ್ದಾಣದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಮುದ್ರತೀರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.



ವಿ. ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್ ಅವರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ 'ನವ್ಯತೆ' 'ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಮಾನವದೃಷ್ಟಿ' ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳು ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿಯ ಮೂರು ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಪುಟ ಇದು. 'ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳು', ಸಾಹಿತ್ಯೋಪಾಸಕರಿಗೆ ಇವು ಅಪೌಲ್ಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಗೋಕಾಕರು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲವು ತತ್ವಗಳನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ತಿರುಳನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಹೋನ್ನತಿ, ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗು ವಿಡಂಬನೆ, ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ, ಸರಳ ರಗಳೆ, ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಛಂದ, ಕವನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಕಲೆ ಹಾಗು ನೀತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಕಾಸ ಹಾಗು ವರ್ಗೀಕರಣ ಮೊದಲಾದ ಮಹತ್ವದ 'ತತ್ವ', ಇಲ್ಲವೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ರೂಢಿ'ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಿಂಜಿ ಅವುಗಳ ತಿರುಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಆಂದೋಲನದ ಮೂಲವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂಡಣ-ಪಡುವಣಗಳ ರಸದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಗೋಕಾಕರು ಬರೆದ ಏಳು ಕತೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳು ಮೊತ್ತವಾಗಿ ಜನತೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಹಾಗು ನಿರೂಪಣೆಯ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಹಗಲಲ್ಲಿ ತೊಗಲಬಾವುಲಿ' ಹಾಗು 'ಮನುವಿನ ಮಕ್ಕಳು' ಅವರ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿಯ ಪರಿಣತಿ ಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.